Címlap: Kassák Lajos montázsa

Biró-nyomda Rt., VII, Rózsa u. 25

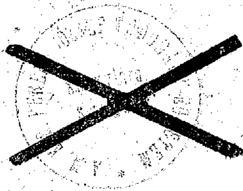
GRÓ LAJOS

AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET

MUNKA KIADÁSA. BUDAPEST, 1931







A MAI FILMET

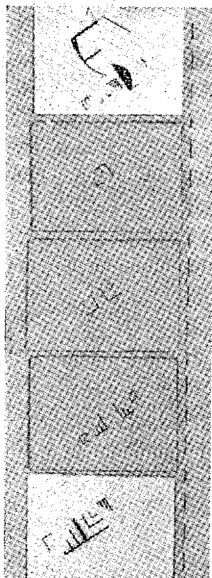


a sztár és a

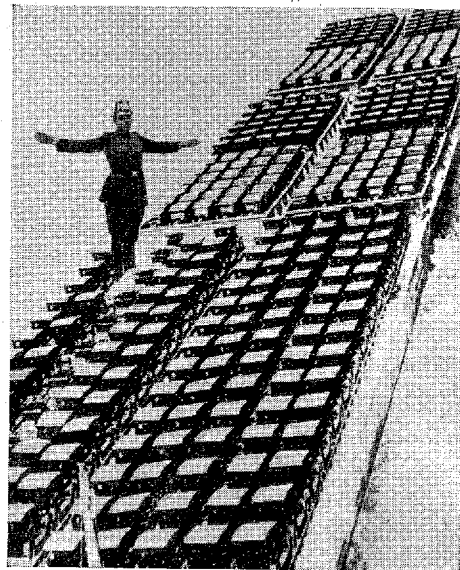


kalandorszerelem tölti be.

(Lengyel Lajos montázsa)



Diagonalszimfónia
EGGELING



RUTMANN (Foto Fox)



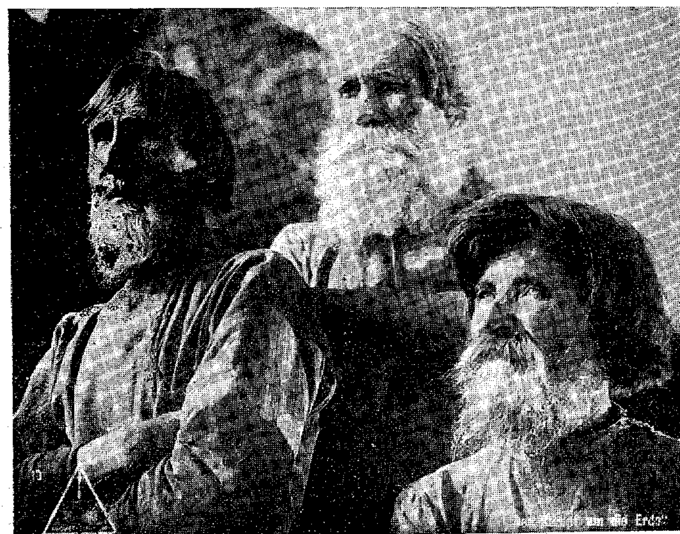
Eisenstein: Potemkin (Foto Prometheus)

OROSZ

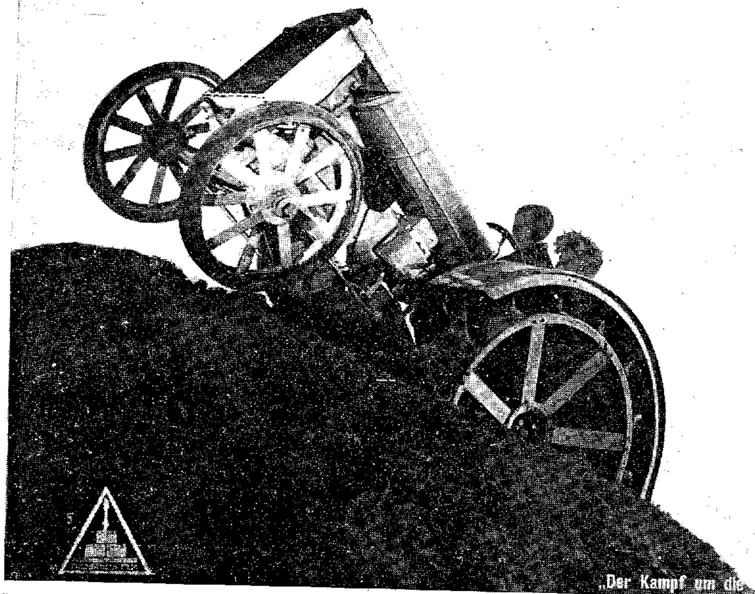


AVANTGARDE

C. DREYER: Johanna. (Foto AUBERT FR.)



Eisenstein: Harc a földért (Foto Prometheus)



Potemkin

(Foto Prometheus)



Harc a földért

(Foto Prometheus)

Egynéhány kivételes alkotáson és a burleszken kívül az emberiség látását felgazdagító filmművészet az orosz filmben kap először tartalmat, mint a tömeghez, a tömeg érdekében szóló művészet. A film tömegművészeti jellegét az orosz film emelte ki s ezzel a film jelentőségét is új oldalról mutatta meg.

A művészet szociális alkotás. Új társadalmi formák új művészetet hoznak magukkal. Oroszország társadalmi átalakulása új témakört kapcsolt a művészetbe, a filmbe is: az új, szocialista embert, a munkást, és az új ember egyénen túlmenő sorsát. Az orosz film egy új, kollektivitásra törekvő társadalom mondanivalóit fejezte ki, a történelmi materializmus szemszögéből és módszereivel, a film kollektív eszközeivel. Az orosz film az élettel szemben aktívan fellépő világszemlélet és egy maximumig fejlesztett optikai kultúra eredménye, amely állást foglal úgy az élettel, mint a mai társadalommal szemben anélkül, hogy filmjellegét feladná anélkül, hogy megfilmesített szociológia, színpad, vagy irodalom lenne.

Az orosz film szintetikus vízió, a realitás és a mozgásban rejlő alkotóerők tudatos alkalmazása és felhasználása. Az oroszok a felvevőgép lencséjét formálhatóvá puhították és egy társadalmi, emberi küzdelem költészetének a visszaadására kényszerítették, átértékelték a film értékeit és továbbgazdagították a látás lehetőségeit.

A képiségnek és a mozgásnak a hatóerejét már Lenin is felismerte, úgy, hogy a proletariátust, mint aktív osztályt kifejező, még a mai napig is aránylag kezdetleges eszközökkel készített filmet, a tömeg politikai, erkölcsi és kulturális nívójának a felemelésére igyekeznek állami úton felhasználni. Ez magyarázza meg különben az orosz kultúrfilmnek a szerepét is, amely a higiéniai felvilágosítástól kezdve az élet minden területét átöleli, ha ennek még nem is találták meg a legjobb formáját.

Az orosz filmkultúra nem annyira a film nagy mennyiségében, mint inkább a minőségben és a film tudatosított társadalmi szerepében nyilvánul meg. Az orosz film nevelő munkát végez. De ez nem jelenti azt, hogy közkeletű értelemben vett lapos tendencfilm lenne, és nem jelenti azt, mintha a tömeget ki akarná szolgálni. Az orosz film emberalakító céllal lép fel, s ezt akkor, ha a tömeget kiszolgálná,

nem tehetné meg. Aminthogy általában lehetetlenség a művészet s különösen a szociálista művészet emberalakító erejéről beszélni akkor, ha ez a művészet „kiszolgál". Az orosz film a tömeget fejezi ki, egy határozott világnézet szemszögéből. A filmet ennek a szemléletnek megfelelő formák segítségével igyekszik rákényszeríteni a tömegre. Az orosz film közvetve, a tömeggel is szembenáll, azért, hogy felemelhesse.

Az európai és amerikai film befolyásoló munkáját indirekt úton végzi el. Nemcsak azzal, ami benne van, hanem sokkal inkább azzal, ami nincsen benne.

Ez a filmtípus is tudomásul veszi a filmnek az eszmékre, gondolkodásra, ízlésre, erkölcsre gyakorolt formáló hatását, de üzleti érdekből sem az uralkodó erkölcsi törvényekkel, sem az uralkodó világnézettel nem akar összeütközésbe kerülni. Amikor Will Hays amerikai filmcár, aki a különböző erkölcsvédelmi és nőszervezetek megbízásából cenzurázza az amerikai filmeket, 1930 elején Berlinben felhívta a német filmvállalatok vezetőit, hogy a filmekben sem politikai, sem szociális kérdéseket ne engedjenek feldolgozni, a vezetők viharosan helyeseltek.

A filmnek így, az egyházak legújabb erős, pozitív filmagitációjától eltekintve, szükségszerűen abba a légüres térbe kellett menekülni, amelyben ma mozog. Miután azonban a filmek mégis történeteket dolgoznak fel, akármenynyire is a dolgokon felülállóknak, semlegeseknek mutatkoznak, a szociális szempontokat ki kell hangsúlyozniok. És itt nemcsak a reakciós, a Huggenberg Ufa-koncern kimondottan politizáló, fasciszta ízű filmjeire gondolhatunk, hanem a többi vállalatok munkáira is. Csak éppen ezekben a filmekben a passzív szórakoztatás válik aktivitássá: a film ipari gépezete elviszi a tömeget a realitástól, hogy a meglévő realitást megerősítse.

Ez a film a valóság és a maga külön világa közötti ellentétet a technika és a téma, itt csak röviden érintett, sajátos eszközeivel hidalja át.

A film elgondolásait a mozgásban lévő képben fejezi ki. Miután pedig a mozgás mindig életet jelent, a kritikátlan szem ezt valóságnak nézi. Már csak azért is, mert a mozgás a filmmesén keresztül, a néző előtt bontakozik ki, ami az eseményeknek a spontán történés látszatát tudja adni. A mozgásnak mint időbeli folyamatnak csak jelen ideje van, a mozgás tehát az élő valóság, az aktuálitás illúzióját kelti.

A filmben a mozgás szünetnélküli tempóját nem a néző diktálja, mint a könyvnél pld. az olvasó, hanem fordítva, ezt a film rákényszeríti a nézőre s a gyorsütemű cselekménnyel, a fénynek az idegekre gyakorolt hatásával, alkalmat ad arra, hogy a tömeg a filmben a maga szenvedélyeit, vágyait, indulatait kiélhesse. A film ezeket a különböző okokból kialakult lelki beállítottságokat közös nevezőre hozza és a cselekmény keretei között ki is élteti.

A cselekmény, amely eredendően pszichológiai keret, szociális eszköz lesz. Az a szempont, amelyről az eseményeket, alakokat beállítja az uralkodó világszemlélet szempontja, amiről különben a filmet erősen befolyásoló cenzúra is gondoskodik, a film formáját pedig a tömegnek a jobb, szebb, emberibb élet utáni vágyai szabják meg.

Minden probléma között a szerelem a legáltalánosabb s így ez az egyetlen terület, amelyen a film a legkisebb veszély nélkül mozoghat. Miután azonban a szerelemnél sem lehet a reális valóságot figyelmen kívül hagyni, a szerelem helyett, néhány nagyon kevés kivételtől eltekintve, egy önmagáért való nemiség, álromantikus erótika, kispolgári szentimentalizmus kerül a filmbe, amely ideig-óráig feledtetni tudja a valóság egyéb kérdéseit, mert minden nyugtalanító szociális kérdést a film mindig pompázó környezetébe, ebbe az álomvilágba tól át. És aminthogy természetes, hogy ebben a világban az erkölcsi világrend mindig diadalra jut (a megbántottnak mindig igazságot szolgáltat, a herceg elveszi a kis táncosnőt stb.), olyan természetes az is, hogy ez a sematikus film, a gazdasági ellentéteket is vagy ilyen egyszerűen, vagy a kalandorfilmmel oldja meg.

A kalandorfilm tipikusan a kapitalizmus terméke, középpontjában mindig a pénz áll. A kalandor gátlásoktól mentes, folytonosan cselekvő figura, amellyel a tömeg még akkor is kiéli a pénz utáni vágyait, ha ezekben a filmekben, amelyek a jobb életlehetőség szociális kérdéseit a bűnözés területére viszik és oldják meg, a kalandor sohasem győzhet.

Ezzel szemben az orosz film határozott állító világnézetet képvisel. Mindent tudomásul vesz és mindent a szocialista szemléletnek megfelelően dolgoz fel. Az orosz filmben az osztályellentétek kiélezetten vannak beállítva s ezek az ellentétek sohasem oldódnak fel kompromisszumban. Az orosz film az embert, mint osztályembert, illetve mint kollektív lényt állítja be, akinek embersége, szenvedélyessége, öröme, bánata a valóság talajából nő ki. Az európai és

amerikai filmekkel ellentétben az ember akár gazdasági, akár lelki, akár szellemi felemelkedése csak az egész osztállyal együtt történhetik meg, a sorsa az összesség sorsával van összekapcsolva.
Az orosz film mindenről meg akarja győzni a tömeget s ezért, mint kizáróan a látásra építő művészet, a nézők figyelmének az irányítására, tudatos megszervezésére törekszik. Az orosz filmek mindenütt, ahol megjelentek, döntő sikert értek el, mert az oroszok ezzel a céltudatos munkával és az orosz művészi tradíciók átmentésével példátlan művészi magaslatra emelték a filmet, amit világnézeti különbségek ellenére is kénytelen volt mindenki elismerni. Az eddig uralkodó filmtípussal szemben egészen újat hoztak a sematizált giccsektől megcsömörlött Európa és Amerika részére.
Ez csak azért volt lehetséges, mert az orosz film felszabadította magát a művészet útját álló gazdasági érdekek nyomása alól. Az amerikai-európai film árucikk. A filmvállalatok a nagytőke tulajdonában álló, mindenkit megvásárló reklámmal dolgozó racionalizált üzemek, akár egy cipőgyár. Az orosz filmet nem a profitért állítják elő, ez a film nem iparcikk. Szellemi és művészi gazdagsága az aktuális történelmi tények feldolgozásából ered. Az orosz film a háború, a forradalmak, kulákok, tömegmozgalmak, a gyűlések, kongresszusok stb. eseményeiből merítette anyagát, ez a filmforma magából a tömegből nőtt ki s így a gyártásának is egészen más a karaktere, mint az amerikai vagy európai filmeknek.

1. Az orosz film gyártása.

a) Az állam a sajtó, és a közönség ellenőrzése.

Amikor egy film elkészül, a rendező azt először a studió igazgatójából, a gyártást ellenőrző vezetőkből és a szcenáriumosztály vezetőjéből álló bizottságnak mutatja be.
A film ezután a párt- és a különféle szervezetek, köztük az ifjúmunkásszervezetek, a munkásklubbok felelős vezetői elé, harmadszor a közönséget képviselő Mozibarátok Egyesülete és az ujságírók és kritikusok elé kerül. Az utolsó és döntő fórum a Központi Műsorellenőrző bizottság.
A filmeket, sőt igen sok esetben már a kéziratokat is, az ifjúmunkás és egyéb szervezetek, valamint a közönség a mozgókban megvitatják. A kritika teljesen szabad és sok-

szor igen éles. Ezek a munkásviták, valamint a tömegek film-nevelésére törekvő Mozibarátok Egyesülete által rendezett megbeszélések, a hivatalos szervekkel karöltve, alakítják a filmeket. Ebben a munkában az állami és egyéb filmlapok is résztvesznek. A hivatásos filmemberek lapján, a Kinofront-on kívül az Állami Kiadónak két lapja van, de ezeken kívül is sok kiadvány jelenik meg, főleg külföldi filmekről. Ezeket a kiadványokat a Leningradi Akadémiai Bizottság munkái egészítik ki. A moszkvai Művészettörténeti Állami Akadémiának és a Leningradi Állami Művészettörténeti Intézetnek külön filmszakosztálya van.
A film tudományos kutatásával, elméleti és gyakorlati problémáival a moszkvai Filmkamara foglalkozik. Ennek a munkának a megkönnyítésére állították fel 1926-ban a Filmmúzeumot, melynek gazdag anyaga teljes áttekintést ad a bel- és külföldi filmekről és a gyártáshoz szükséges készülékekről.

b) A film értékessítése.

Az értékesítés eddig százalékos alapon történt. A szervezeti és a magánkézben lévő mozgók a nyert bevétel 25—30%-át fizetik. A munkásklubbok 17%-ot fizetnek, míg a parasztklubboknak csak a szállítás és a kópia költségeit kell megtérítenIök.
A film addig marad műsoron, amíg sikere van. A híradókat és bizonyos oktatófilmeket a klubbok ingyen kapják. A hadseregnek külön filmelosztó szerve van, amely a hadsereget speciálisan érdeklő filmekről gondoskodik. Minden laktanyában van mozi.
Ezen az úton Oroszországban a film tömegszükségletté nőtte ki magát, amit az állam fokozatosan tud kielégíteni. (1925-ben 87%, 1928-ban 36% külföldi filmet mutattak be. Ez a szám azonban évenkint változik.) Az elmúlt tíz esztendő alatt semmiből, a legprimitívebb készülékekkel teremtették meg a filmművészetet és építették ki még ma is hiányos eszközökkel azt a filmkultúrát, amely mind nagyobb és nagyobb tömeget kapcsol magához, különösen a falusi vándormozik segítségével, amelyek a falu filmszükségleteit elégítik ki. Számuk az üzemi és klubmozgókkal együtt állandóan növekszik, ami ismét az orosz film kulturális súlyát biztosítja.
Ennek a kulturális tevékenységnek az éltető gyökere a tömegben van, a film kollektivitásában, azokban az állandó

vitákban, amelyek nemcsak a studióktól távolálló klubbokban, hanem magukban a műtermekben is állandóak.
Nagyon jellemző az orosz filmkultúra terjeszkedésére a g y e r m e k m o z g ó k előretörése. Az 1931. év közepéig rendezett 2645 gyermekelőadáson több mint 410 ezer gyerek vett részt. (1930-ban csak 39 ezer.) 1931-ben rendezték az első gyerek filmkonferenciát, ahol az érdekeltek a gyerekek bevonásával ezt a kérdést beszélték meg.

2. A figyelem megorganizálása.

a) A f i l m s z e r ű s é g.

Azzal, hogy a film szociális alapokra épül, s hogy a filmmek társadalmi és emberi szempontból maximális hatást igyekeztek elérni, az orosz filmnek önkéntelenül is minden alkotás legmagasabb fokán álló hatáslehetőségéhez, az abszolút művészethez kellett eljutnia. Ez a szociális munkát végző abszolút művészi mentalitás az irodalomban, a színpadon, a festészetben, szobrászatban, általában mindenütt megvan. A tendencia egészen újszerű értelmezése ez, amely szerint a világnézetet sohasem valamilyen, az anyagra kívülről ráerőszakolt eszközzel, hanem mindig magával az anyaggal kell és szabad kifejezni.
A szobornál a szobor anyagából indulnak ki; itt a belső és külső megkomponálást, a formai milyenséget, a művész szociális világlátása, mondanivalói alakítják ki a szobor anyagának a keretei között. Ez a mélység, az emberből és anyagból belülről kiinduló, kifelé áradó erő tesz élményszerűvé minden új orosz alkotást. Mert a művészek a szocializmust nemcsak agyukkal, teóriákkal, hanem megváltozott új emberségükben is élik és viszik át az anyagba.
A művészet hatóereje önmagában van. Az oroszok nem hideg, spekulatív tendenciát, hanem belülről áradó új emberséget, társadalmat formáló akaratot, világnézetet akarnak az anyaggal manifesztálni. Így a filmmel is, amelynél tehát visszamentek a gyökerekhez, visszamentek a film alaptörvényeihez: a lencséhez, a képhez és a mozgáshoz, amellyel, mint említettem, nem irodalmat, szociológiát, hanem optikai jelenségeket igyekeznek a valóságnak megfelelően kifejezni.
Az orosz film kiváló alkotásai nem elmesélnek, h a n e m m e g m u t a t n a k. Ennek a sajátos, tiszta filmszerűségnek a gyökerei az európai (német, francia, holland) film-avantgarde-mozgalomba nyúlnak le.

Az avantgarde-törekvések, amelyeket Viktor Eggeling svéd festő indított el 1917-ben az abszolút film követelésével, a film alapjának a felvevőgép lencséjét tették meg, a filmmel nem reprodukálni, hanem alkotni, újat akartak teremteni. A filmet a látás szolgálatába állították, s a film tartalmát az avantgarde egy nagy része abban a változásban jelölte meg, amely a filmen belül megnyilvánul. Ezzel a változással, csak úgy, mint abszolút fotográfikus filmképeivel, az avantgarde igen mély, ritmikus, érzelmi vagy gondolati tartalmat vitt a filmbe, illetve igyekezett belevinni. Az abszolút film még ma is nagyon sok megbecsülendő értéket termel, sőt csak ez termel, úgy, hogy ha a film megújhodásáról beszélünk, ebből az avantgarde-ot lehetetlen kihagyni (Man Ray, Picabia, René Clair, Hans Richter, Legèr stb.). Azonban az avantgarde a filmet, mint lényeget, önmagában elhatárolta. Az uralkodó polgári filmet nem fogadta el, azonban az önmagáért való filmszerűségen kívül nem igen tudott azzal mást szembeállítani. A lencse látószögéből egy új, a meglévőtől különböző világot, néhány kivételtől eltekintve az önmagáért való művészet világát építette fel. De amikor a dolgokat önmaguk funkciójában, formájában állította be s antiszociális tendenciákat képviselt, ugyanekkor eszközeiben már kiépítette az új film lehetőségeit. A film anyagszerűségének a kihangsúlyozása szükségszerű reakciója volt az uralkodó giccsfilmnek s ezt az anyagszerűséget az orosz film ki is használta. Az új orosz társadalmi látás azonban nem tudta a dolgokat önmagukban elképzelni. Helyesen azt vallja, hogy semmi sincs önmagáért, mindennek célja és társadalmi szerepe van. De a társadalmi valósághoz az avantgarde eszközeivel, a legfejlettebb eszközökkel nyúl hozzá még ma is. Az orosz filmszerűség: az avantgarde filmszerűsége, amely visszahatott az európai avantgarde-ra is. Így született meg Rutmann filmje: a Nagyváros szimfóniája, Dreyer Johannája és főleg Ivens dokumentáris filmjei, amelyek már az avantgarde új orientációját mutatják.

b) A r e a l i t á s.

Az amerikai filmek lapos és valószínűtlen emberábrázolásával és mesekonstrukciójával szemben az orosz filmek ereje a filmek realitásában van, ennek a realitásnak azonban semmi köze sincs a naturalizmushoz. Az orosz film az emberi, természeti és társadalmi alakító erők pátosza, amely-

ben az alkatelemek, egy materiális adottságokból felszökő társadalmi ideál realitását tükrözik vissza.

c) A képforma.

Ahhoz, hogy a realitás tendenciája maradéktalanul átmenjen a nézőbe, meg kellett változtatni a képformát.
Az orosz filmnek mondanivalói vannak, a mondanivaló a film gyors mozgásában pedig csak úgy fejeződhetik ki, ha a képet a látás lehetőségei szerint építjük fel, tehát, ha a nézőt a kép megnézése úgy veszi igénybe, hogy a mondanivaló átérzésére is maradjon ideje. Éppen ezért a festőiségtől ment orosz filmkép, az egésznek lehetőleg egy részét mutatja meg, a lehető legkifejezőbb beállításban. Ezzel nemcsak a mondanivalót tudta a legtisztábban kifejezni, hanem a részletek változásával, feszültségével, optikailag felgazdagította a filmet is. Másrészt a beállítással, az alulról, felülről, oldalról stb. fotografált dolgokkal új gondolatot is vitt a képbe, ami a film kifejezőlehetőségeit is megszaporította. És ami a legfontosabb, ezzel fokozatosabban tudta a néző figyelmét céljai szerint irányítani, mint eddig. A montázzsal egészen új feszültséget, ritmust tudtak a filmbe vinni, nemcsak az emberek, hanem a tárgyak beállításában is. Chaplinon kívül az orosz film volt az, amely a tárgyak jelentőségét felfokozta, az orosz film mutatott rá arra, hogy a tárgyak milyen szerepet játszanak az életünkben. A tömeg igazi, organikus egységének reális kifejezése és az ember mellett, így a tárgyak is játszottak, illetve jellemezhettek valakit, vagy valamit a filmben, ami a filmjátéknak egészen új optikai értelmezését is jelentette.

d) Az orosz filmjáték.

Az orosz film nem ismeri a sztárt, a film optikai lényegének megfelelően típusokat szerepeltetett, akik optikai megjelenésükben már ki is fejezik magukat s akiknek így alig van szükségük a mesét illusztráló gesztusra és mimikára. Az orosz filmekben úgy az egyén, mint a maga realitásában először szereplő tömeg-hős, nem játszik, hanem j e l e n van. Ott, ahol pedig az egyénnél a játék elkerülhetetlen, a gesztust és a mimikát a lehető legminimálisabbra fokozzák le. A dolgokat inkább negatívumokkal fejezik ki. Ez a filmjáték az érzelem eszközeit befelé építi ki, ami kifelé sokszor teljes mozdulatlanságban mutatkozik meg. Az önmagukat megjelenésükben kifejező filmtípusok, a tragikus pillanatokban, éppen ott, ahol a néző

kitöréseket várna, teljesen megmerevednek. Mintegy lefogják a velük élő nézőt, de ezzel mégis a belső izgalmak maximumát adják. Ezt az izgalmat pedig nem ágáló színészekkel, hanem a film képváltozásának a meggyorsításával fejezik ki. A meggyorsult képváltozás és a mozdulatlan alakok, vagy tárgyak közötti ellentét kihangsúlyozása a feszültség fokozásának, a néző lekötésének, irányításának egyik legerősebb fegyvere. Így fedezte fel és fejezte ki az orosz film a tömeget, és a tömegmozgás pátoszát, amelynél nem a sok ember, hanem a tömeg mozgásának az iránya és a beállítás van a montázs segítségével kihangsúlyozva.

e) A montázs.

Az orosz film lényege a montázs, amelynek a rendeltetését a film szerepe határozza meg.
A filmmel nem lehet elbeszélni. A filmmel csupán olyan mondanivalókat lehet kifejezni, amelyeket semmiféle más eszközzel nem lehet visszaadni. Vannak dolgok, amelyek önmagukat csupán optikailag mutatják meg. Hiába próbálom leírni, zenei hangokba komponálni, hiába színekben feloldani, vagy szoborba meremeríteni, a lényege nem jön ki. Az orosz film általában jelenségeket dolgoz fel, illetve az életnek o p t i k a i l a g m e g m u t a t k o z ó j e l e n s é g e i t h o z z a ö s s z e f ü g g é s b e. Miután az életben minden v i s z o n y l i k egymáshoz, az orosz film ezen az összefüggésen keresztül, illetve a dolgok egymásmellészerelésén keresztül fejezi ki érzelmi és gondolati tartalmát. Szintetizál.
Amíg a német film például, amikor egy termet több oldalról, részletekben mutat meg, a termet, a dolgokat felbontja, addig az orosz film néhány részletből összeteszi a termet. A német film analizise így a jelenségek elaprózásához, a filmmenet megtöréséhez és egy fárasztó aprólékossághoz vezet, az orosz film ellenben a kevés eszközzel kifejezett m o n u m e n t a l i t á s h o z jut el.
A s z i n t é z i s a f i l m l e g m é l y e b b é r t e l m e. Ahhoz azonban, hogy ez megtörténhessen, a dolgokat fel kell bontani, amint felbontja az orosz film is, amely a jelenségeket a n a l i z á l j a s az egészen kis részeket igyekszik összeszerelni. A montázst az analizis valamilyen cselekménynek karakterisztikus részekre bontása és azok ritmikus megkomponálása jellemzi.
A montirozás különben igen komplikált, de egyben igen egyszerű is. A montázs asszociatív, képzettársító munka,

amely az emberi gondolkodás mechanizmusához haso
Egy kalapács, önmagában, a formán kívül nem mond s
mit, ha a kalapács látása nem támasztaná fel bennem azo
a gondolatokat, amire a kalapácsot használják. Tehát, h
kalapácshoz nem asszociálnám célját, értelmét, szerep
Akkor, amikor az orosz film pld. egy kalapácsot hoz s ut
olyan képet, amely a kalapács szerepét valamilyen sze
pontból állítja be, tulajdonképpen ugyanígy asszociál, a
zal a különbséggel, hogy a kalapács utáni képben a ka
pácsnak valami új értelmet próbál adni. Pld. jellemezhe
vele egy embert. Egy kalapács és utána egy emberi f
sok mindent fejezhet ki. Ahhoz azonban, hogy ez a kifej
zés érthető legyen, a nézőnek tudnia kell, mi a kalapá
tudnia kell, mi az utána következő kép s meg kell érten
hogy a két kép egymásután mit is akar kifejezni. E
ben mutatkoznak meg a montázs határai és hátránya
is. Az asszociálásban az orosz film sokszor annyira
komplikálódik, hogy a képzettársítást követni nem tud
néző előtt értelmetlenné válik (különösen azért, mert a
oroszok itt sokat teoretizálnak), másrészt ennek a követ
kezménye az is, hogy pld. a délafrikai négereknek nem
lehet ugyanazt a filmet csinálni, mint az európai vagy ame-
rikai városi embernek, mert vannak dolgok, amelyeket a
délafrikai néger nem ismer, tehát nem is asszociálhat hozzá
semmit. Ez utóbbin azonban úgy segítenek, hogy ezeknél
a filmeknél alkalmazkodnak az illető néphez, ami azonban
korántsem jelent nívóban megalkuvást.

Másrészt azonban éppen ezzel a módszerrel, és c s a k ez-
zel lehet plasztikusan és elevenen dolgokat kifejezni. És
ebben van a montázs igazi ereje is.

Turin „Turksib" című filmjében pld. egy helyen a képek így
következnek egymásután: kiszáradt kutak, lefordított üres
agyagkorsók, a patak száraz medre, lekonyult gyapot,
aszott gabona, lihegő, nyelvüket lógató állatok, a földeken
ülő, imádkozó parasztok, a legkülönfélébb beállításban. Ez,
a maga érdekes ritmusában, minden magyarázat nélkül ki-
tűnően fejezi ki a szárazságot. És amikor ugyanezt vissza-
felé csinálja, azzal a különbséggel, hogy minden egyes kép
után (kút, korsó, állat, növény, száraz patakmeder), egy
imádkozó parasztot és a felhőtlen eget hozza, megint erő-
teljesen és minden magyarázatot feleslegessé tevő módon
fejezi ki, hogy a szárazsággal szemben az imádság mit sem
használ.

Vagy egy másik eset. Pudovkin „Anya" című filmjében a bör-
tönben ülő fiú megtudja, hogy ki fogják szabadítani. Most
ki kellene fejezni a fiú örömét. Pudowkin a fiú széles mo-
solyra húzódó száját fotografálja és utána gyors egymás-
utánban kacagó kisgyermekeket, repdeső libákat, friss ta-
vaszi kedvvel rohanó patak vizét, a mezőkön vihâncoló
lovak képét hozza, úgy, hogy az a maga összefüggéseiben
a kiszabadulás örömét fejezze ki.

Amennyiben azonban a rendező filmszerűen akar dolgozni,
nem szabad a dolgokat úgy felvennie, ahogyan az az átlag-
nézőnek a realitásban tényleg megmutatkozik. Ahhoz, hogy
a rendező filmszerű formát teremthessen, ki kellett azokat
az e l e m e k e t választani, amelyek összetevődéséből ez
a forma előállhat és amelyek ennek a formának a szem-
pontjából a legkarakterisztikusabbak. (Pudovkin.)

Pudowkin egy automobilszerencsétlenséget hoz fel példá-
nak. Valakit elgázol az autó. Hogyan lehet ezt a legjob-
ban filmen kifejezni? A reális anyag komplikált. Itt van az
ucca, a gyalogjáró, az autó, a megijedt soffőr, a fék, a motor
és az elgázolt ember holtteste. A valóságban a szerencsétlen-
lenség egyöntetű, megszakítás nélkül történik. A film azon-
ban a filmidőben és a filmtérben játszódik le, képekben
fejezi ki magát, ezért csak részeket dolgozhat fel.

Egy amerikai rendező a következőképpen és a következő
sorrendben vette fel a szerencsétlenség visszaadására szük-
séges elemeket:

1. kép. Az ucca a rohanó autókkal. Egy gyalogos, háttal a felvevőgépnek, átsiet az uccán. Egy előtte elhaladó autó eltakarja.
2. kép. (Nagyon rövid.) A féket nyomó soffőr ijedt arca.
3. kép. (Szintén nagyon rövid.) Az elgázolt ember arca, kiáltásra nyílt szájjal.
4. kép. (A soffőrülésről felvéve.) Az autó első kerekei előtt két láb.
5. kép. A kocsi lefékezett kerekei.
6. kép. Az elgázolt gyalogjáró holtteste az autó mellett.

Így a montázs a film leglényegesebb része, amelynek célja:

1. Lekötni a néző figyelmét, irányítani és organizálni az optikai és az ezen keresztül életrekeltett lelki élményeket;
2. a néző figyelmét a s z ü k s é g e s r e irányítani és a feleslegestől eltávolítani;
3. a néző figyelmét fizikailag, a montázsképek gyors változásával, valamire kikényszeríteni (Timosschenko).

A figyelem lekötése, irányítása, kikényszerítése a montázs hivatása, amelynél a film mozgásából indulnak ki. „Valamely tárgy mozgása a kamara előtt még nem jelent mozgást a filmvásznon is. Csak a montázs segítségével lehet a dolgok kinematográfikus mozgását megteremteni. A montázs az az ősi alkotóerő, amely a léleknélküli képeknek kinematográfikus (filmszerű) formát ad, s amelynél az egyes montázsképeknek ugyanolyan szerepük van, mint az írónál a szónak, amelyből a mondanivalóit alakítja" (Pudovkin).

A képváltozáson keresztül jön ki a film lényege, a montázs tehát konstrukció, a film olyan felépítése, amely egy nagy szintetikus egységbe tereli a képek belső mondanivalóit.

„A filmművészet alapja — mondta Pudovkin egy Hollandiában tartott előadásában — a montázs. Bizonyára tudják Önök, hogy ezalatt a filmnek kis részekből összetett konstrukcióját értjük, amelyben a gondolat és a ritmus szoros összefüggésben vannak egymással. Éppen úgy, mint egy zenekari szimfónia a különböző hangszerek különböző hangjaiból tevődik össze, éppen úgy kell a filmet is így különböző képekből felépíteni."

„Mi tudtuk azt, hogy az a hatás, amelyet a színészi játék a nézőre gyakorol, nemcsak attól függ, hogy mennyire művész a színész, hanem függ a film szerkezetétől és az előző és a következő képektől is. A képek megfelelő egymásutánjában a színészi kifejezőerőt a tízszeresére lehet fokozni. És fordítva: a legszebb játékot is meg lehet semmisíteni, ha a filmrészeket rosszul szereljük egymáshoz."

„Emlékszem, mennyire felizgatott bennünket amikor ilyenirányú kísérleteink először sikerültek. Kísérleti anyagként egy olyan kész filmrészt vettünk, amelyben Mosjoukine valahová néz. Szándékosan olyan részt választottunk ki, amely Mosjoukine közönyös, nyugodt tekintetét fejezte ki. Ezt a részt más és más filmrészekkel fűztük össze. Először Mosjoukine közönyös arca után egy tányér levest ábrázoló képet helyeztünk, a néző pedig úgy látta, mintha Mosjoukine ezt a tányér levest nézné. A második esetben egy koporsó következett, amelyben egy fiatal asszony feküdt. A harmadik esetben olyan kép következett, amelyben egy kislány egy játékmedvével komikus mozdulatokat végeztet. Ezt a három részt aztán egybekomponáltuk és egy erről a munkáról mitsem tudó közönség előtt bemutattuk. Az eredmény meglepő volt. El voltak ragadtatva attól, hogy Mosjoukine

milyen nagyszerűen játszik. Az első részben egy tál leves felett gondolataiba mélyülő arcot, a második részben a halottat gyászoló, fájdalmas tekintetű férfit látták, a harmadik esetben el voltak bájolva attól a finom mosolytól, amivel Mosjoukine a játszadozó gyermeket nézte. Pedig a valóságban mind a három esetben egy és ugyanaz az arc szerepelt. Ilyen erőteljesen ható tényezőnek bizonyult a montázs."

„Ugyanígy a montázs másik problémáját kutató kísérlet is. Ebben az esetben egy egészen közönséges jelenetet vettünk fel, amelynek a tartalma a következő volt: Két ember nézi egymást az uccán, találkoznak, az egyik felmutat valamire, erre mind a ketten odanéznek, egy nagy, fehér házra, amelynek széles lépcsőfeljárata volt. Ezután a két ember tovább megy és mind a ketten felmennek a lépcsőn. Az egész jelenet kis részletekben Moszkva legkülönbözőbb kerületeiben lett felvéve. Az egyik ember a város keleti részén hajtotta meg magát, a másik a nyugati részben válaszolt és aztán a város középpontjában találkoztak. Az a fehér ház, amire felnéztek, az amerikai parlament volt Washingtonban, amit egy amerikai filmből vágtunk ki. A lépcsőt pedig, amelyre a két ember felment, a moszkvai nagy székesegyháznál találtuk meg. Amikor az egyes részek montirozva voltak, a nézőnek az az egységes benyomása támadt, hogy a jelenet cselekménye, helye és ideje teljesen ugyanaz. A vásznon mindent egységbefogtunk. A washingtoni fehér ház a moszkvai Kreml közelébe került."

„Mindez ma már nem ujság, de akkor megtanított bennünket arra, hogy a film teljesen önálló, új művészet, amelynél a felvevőgépnek nem lehet az a szerepe, hogy a természetet szolgaian másolja. Akkor megértettük, hogy a filmben a valóság, az ember, a tárgy, csak nyersanyag, amelyek csupán szigorú kompozícióban válnak művészi kifejezőerővé. Ezt a kompozíciót neveztük mi montázsnak."

„A montázs fejlődésében azóta nagyon messzire jutottunk. Werthoff munkái megmutatták nekünk, hogy a montázsban milyen nagy szerepe van a ritmusnak. A különböző részek egymásutánja, a rövid, a gyors, a gyorsuló, sebes, majd ismét lassú, lassabb, hosszabb, nyugodtabb részek rendkívül fontosak a hatás elmélyítése szempontjából."

„Én magam is ezekkel a módszerekkel dolgozom. Az én munkám alapja: a realitás. Sohasem dolgozom kifestett em-

berekkel. Nem tudok dolgozni a műteremben művészileg felépített tájakkal és így nem használhatok olyan embereket sem, akik a szerepüket csak játszák, de nem élik. A Dzsingisz Khán c. filmemben mongolokkal, tehát teljesen kulturátlan emberekkel volt dolgom, akiknek még a nyelvét sem értettem. De mégis, eltekintve kis nehézségektől, sokkal jobban dolgoztak a felvevőgép előtt, mint a hivatásos színészek. Szeretnék egyszer olyan filmet készíteni, amelyben egyáltalán nem kell színész. Azt hiszem, ez sikerülni is fog. Ez újra igazolni fogja, hogy az ilyen munka sikere csak a montázsban van."

„Például. Egy ember az asztal mellett ül, felemeli a fejét, meglát egy felé tartott revolvert és megijed. Ekkor kiderül, hogy az egész csak vicc volt, ennek megörül és mosolyogni kezd. Ha én a jeleneteket egymásután akarnám felvenni, akkor hatalmas színészi teljesítményre volna szükségem. Így azonban egyszerűbb a megoldás. Felveszek egy gondolataiba merült embert, aki, mikor a nevét szólítom, felemeli a fejét. Külön felveszem a revolvert. Ekkor elsütöm a revolvert és megint felveszem az arcát, amikor a váratlan dörrenéstől megijed. Ezután következik az a kép, amikor mosolyog, mert megmagyarázom neki, hogy az egész csak vicc volt. Ugyanígy tettem a Dzsingisz Khánban is. Amikor azt a jelenetet kellett felvennem, amelyben a mongolok a drága prém láttán szinte megnyúlnak a csodálkozástól, egy kínai bűvészt hivattam, aki elszórakoztatta őket, csodálkozó, figyelő arcukat lefotografáltattam és azzal a képpel montíroztam, amelyben a drága prém volt látható." (Pudovkin.)

Látnivaló, hogy az orosz film a maga tendenciáit a legegyszerűbb, de a legtudatosabb művészi eszközökkel fejezi ki s nem hirdeti, hogy a forma mellékes, a mondanivaló a fontos. Ez a forma nincs kiagyalva, ezt a mondanivaló alakította ki, de az orosz filmművészek tudják, hogy a mondanivalónak csak akkor van súlya, akkor tudja elvégezni a rábízott feladatokat, ha a legközvetlenebb és mégis a legtökéletesebb formában kerül a néző elé. Az orosz filmalkotók, mint Timoschenko mondja, organizátorok, illetve mérnökök. És ez, a montázs lényegét nézve, valóban igaz is. Valóban organizátorok ők, akik egy gondolat elfogadására szervezik meg az embereket, sőt művészi eszközökkel, a montázzsal annak elfogadására kényszerítik is, hogy a másik fronton dolgozó szervezők munkáját megkönnyítsék. És valóban mérnökök is ők, akik nem hidakat, vagy gépeket, hanem szociális művészi alkotásokat konstruálnak a proletáriátus érdekében.

3. Az orosz film útja.

Az orosz film útját Oroszország társadalmi változása szabta meg. Ezt az utat azonban nem minden orosz film, hanem csak az egyes, nagyon kiváló alkotások jelzik. Ezeknek a nagy, történelmi súllyal fellépő filmeknek az irányvonalából lehet következtetni arra, hogy az orosz film, a Potemkinről s az Anyától a Generallinienig, az adott helyzetnek megfelelően, a mai tematikus filmtől (amelynek még sok kapcsolata van az irodalommal) a tények szigorú megfogalmazásának, a dokumentáris filmnek az irányába halad.

Annál is inkább bizonyos ez a fejlődési irány, mert az orosz filmek aktív karaktere az aktuális, a tényeket leszögező, egyszerű, híradószerű, dokumentáris filmekben mutatkozott meg először.

1922-ig Oroszország nem gyártott játékfilmeket (1914-ig kb. 275 ilyen, jobbára külföldön készült filmet mutattak be. A háború alatt alig lehetett külföldi filmet látni.)

Az orosz film alapját 1922-ben Kulisov rakta le, akinek tanítványai, többek között Pudovkin is megállapították, hogy Kulisov volt az első, aki a film ábécéjéről kezdett beszélni, aki az artikulátlan anyagot rendszerbe foglalta. „Mi az ő segítségével érkeztünk el önmagunkhoz. Mi filmeket csinálunk, de az orosz kinematográfiát Kulisov teremtette meg." „Kulisov volt az első, aki a montázzsal foglalkozott, de ezenkívül a képszerkesztés problémáját is igyekezett megoldani. A képekben a mozgás lefolyását előre megszerkesztette. Általában a mozgás tökéletes kiépítése volt az ideálja. Chaplin az emberi cselekvést a tárgyakhoz viszonyítva fejezte ki. Kulisov a formák mozgáson nyugvó játékát Chaplin metódusa szerint igyekezett megoldani" (Kaufmann).

Dsiga Werthoff.

De a szociális filmig Kulisov nem jutott el. Megmaradt teoretikus-technikusnak. Ez a forma Dsiga Werthoff munkáiból alakult ki. Werthoff az élet kész anyagát dolgozta fel egy szigorú „filmlátáson" keresztül. Lenin-filmjeiben és egyéb aktuális munkáiban ebből igyekezett a filmeket valóban kinematográfikusan megkomponálni. Ennek a filmlátásnak az alapja az emberi szem tökéletlensége. Miután az emberi szem a dolgokat mindig csak egy helyzetben láthatja, szük-

ség van a kamara látására, amely a dolgokat ezer különböző oldalról közelítheti meg. A kamara által felfogott jelenségek csak merev töredékdarabjai az életnek. De Werthoff ezzel az anyaggal a filmek mintegy tudományosan felfogott muzsikális-ritmikus dinamikáját fejezte ki. Werthoff ma Ester Schub-bal, a „Traktorok vagy ágyúk" rendezőjével, Kaufmannal az orosz avantgarde vezére, a művészetben a legszélsőbb baloldalon áll. Munkáiban, amelyben sohasem dolgoz fel valamilyen konkrét mesét, nincs érzelmesség.

Werthoffot az európai avantgarde-tól eltérően nem a formák, hanem az események érdeklik, ez az anyaga. Munkáiban az események filmszerű meglátása és montírozása érdekli. A valóságos életet — írja — a (filmben) nem a fegyvertelen emberi szemen keresztül, hanem egy minden technikai lehetőséggel rendelkező filmszerű nézőpontból kell meglátni. „Az én filmjeim vízuális kapcsolatot igyekeznek teremteni a térben és időben egymástól távolálló jelenségek között."

A film a képek gyors változásában és a dolgok összevonásában más tér és más időfogalmakkal dolgozik, a filmszerűség követelményeit így Werthoff, az általa alapított Kinoki (Filmszem) programjában, ebben a három pontban foglalja össze:

Harc 1. a közönséges látás helyett a filmlátásért.
2. a valóságos tértől elkülönböző filmtérért.
3. a reális időtől elkülönböző filmidőért.

Dsiga Werthoff tevékenységét sokkal inkább munkáinak hatásában lehet lemérni. „Ember a felvevőgéppel" címen Berlinben bemutatott filmje nagyszerű példája annak a kísérletnek, amely montázsfelfogásban, ritmusban, a dolgok beállításában az egész orosz filmet, elsősorban Eisensteint és Pudovkint is megtermékenyítette, s akiknek minden munkájában kimutathatjuk Dsiga Werthoff hatását.

Eisenstein.

Eisenstein munkáinak a lényege: a kollektív, tényszerű jelenségek dinamikus megkomponálása, a tényszerűség drámai lendülete. Anyagkiválasztásának és meglátásának az eredője Dsiga Werthoffban van, a szerkesztés azonban Griffith amerikai rendező hatását mutatja. De amíg Werthoff bizonyos mértékben elabsztrahálja, Griffith pedig csak individualisztikusan, lelkies beállítottságukban látja az életjelenségeket, Eisenstein a tényeket konkrét, kollektív tartalommal tölti meg. Ezért Eisenstein sokkal nagyobb súlyt helyez maguknak az eseményeknek az éles megvilágítására, mint a szerkezetre és a játékra. Arra törekszik, hogy az emberekben az esemény, a tények maradjanak meg és nem a játék útján kifejezett cselekmény. Ezért élezi ki filmjeiben az ellentéteket és ezért világítja meg ugyanazt a dolgot mindig több oldalról. És végül ez az oka annak, hogy a filmjeiben az egyéni hős helyett inkább a kollektív tömeget szerepelteti. Az egyénen túlnövő események érzékeltetése sokkal tökéletesebb, mint filmjeinek a szerkezete. Az eseményeket rendszerint több részre osztja, amely részek egy-egy csúcspontban végződnek. A formában ezeknek a csúcspontoknak az egységesítésére törekszik. Azonban az egyes csúcspontokra nem egyszerre megy fel. A mindig csak a legszükségesebbet kihangsúlyozó részletekben összezsúfolja a jelenségeket, amelyekből így mintegy önmaguktól robbannak ki a következmények. Ezért élnek annyira a filmjei és ezért van annyi erő bennük. Az eruptív erő, az eruptív nyugtalanság jellemzi Eisensteint, akinek nincsen egyetlenegy teljesen befejezett, lezárt filmje.

Az orosz filmművészet új ideológiai és technikai eredményei a Potemkin páncéloscirkálónak a hús miatt, a szolgálat miatt megsanyargatott, elégedetlen matrózai lázadásában. mutatkoznak meg először teljes újszerűségükben és lendületükben. A Potemkinben jelennek meg először a tények drámaivá fokozott dinamikus történésben. A Potemkinben ez a tényszerű történés az, ami túllépi az egyént, túllép önmagán is és belenő az időbe. És a kollektív társadalmi törekvésektől telített kornak a részévé válik. Ez a történés a film igazi hőse.

Mindaz, ami külsőleg a filmben annyira újszerű volt, hogy először szerepeltetett egyéni hős helyett tömeget, hogy az első film, amelyben nincs szerelem, de a tárgyak is élnek benne, mindez természetes következménye Eisenstein filmelgondolásának. A képek realizmusa, dinamikus mozgása mellett a film szerkezeti felépítésében még sok a törés. A film elején még nagyon ragaszkodik ahhoz, hogy valamit elbeszéljen (a film elején a Potemkin lázadását tartalmazó naplót vetíti), ezért itt a film még erősen illusztratív. Az irodalmi tematizmus alól csak a második és a harmadik részben szabadítja fel magát, itt a dolgok már megtörténnek, előttünk alakulnak. A filmet magávalragadó ritmus lendíti előre.

A film igazi nagysága is csak itt mutatkozik meg, itt érvényesültek a lencse éles meglátásai. A Potemkin így a széteső szerkezet ellenére is tömör gránitépítmény, amely kemény akaratot sugároz ki magából.

A John Reed könyve nyomán készült Október (Tíz nap, amely megrázkódtatta a világot) c. filmje az orosz forradalmat dolgozza fel. A film újabb lépés előre. Eisenstein elvetett minden béklyót, közvetlenül a tényekből indul ki és a kötetlen téma középpontjába a forradalmat állítja, a személytelen tömeg életét fejezi ki, a jó és a rossz ellentéteinek éles, sokszor egészen gúnyoros kihangsúlyozásával. A film a háború utolsó napjainak az eseményeire, a nép éhezésére, a Kerenszki-kormány háborús politikájára és bukására s a forradalom diadalára van felosztva. Az elosztást azután Eisenstein tovább fokozza azzal, hogy a forradalom sorsát a tömeggel szolidáris, vagy azzal ellentétes mellékhősökkel fejezi ki és hogy egyazon cselekményrészt még több oldalról mutat meg, asszociatív eszközök igénybevételével, ami sokszor egészen megdöbbentő eredményeket mutat fel. (A forrongó, lázas embertömegbe hirtelen merev tárgyakat, egy Napoleon-nippet, egy reszkető csillárt, koronás vutkis üveget stb állít be.) Az eseményfázisok köré csoportosított ellentétek a Potemkinnél is erősebb feszültséget adnak a filmnek. Ezt a feszültséget azonban itt nem tudja Eisenstein úgy összefogni, a film lendülete nem olyan erős, mint a Potemkinnél. Ezért aztán az Októbernek, bár elgondolásban érettebb, átfogóbb, mint a Potemkin, csak részleteredményei vannak. De ezek a részleteredmények megint sorsdöntően fontos iránytmutatást jelentenek a film fejlődésében. A tények fokozottabb felhasználása, az irodalmi tematizmus alól való felszabadulás már maga is nagy eredmény, de ehhez még sok más is járul. A tények beállításával vibráló életet lehell a holt anyagba (nipp, csillár, híd, szobor) és a cselekmény színhelyébe (ucca, szoba, pince, a télipalota, a folyó stb.) A gyakori asszociáció segítségével (egy Napoleon-szobor alakjába bemásolja Kerenszkit stb.) még akkor is hozzásegít a film egyik legfontosabb problémájának, a képkapcsolásnak a megoldásához, ha szerkesztési okoknál fogva a képzettársítást itt még szimbolizálásra használja is fel.

A Generallinien ismét lényeges eltérést mutat eddigi munkáival szemben A Potemkin a még elbukó, az Október a győzedelmes, a Generallinien

az építő proletariátus klasszikus megnyilvánulása, mely utóbbi tartalmában sokban hasonlít Panferov „A nincstelenek szövetkezete" c. regényéhez. Ez a film a cárizmus alatt tudatlanságban tartott, állati, nyomorúságos, erejét szétforgácsoló, százmilliónyi orosz parasztról szól, aki a kulakok ellenállását, önmaga maradiságát, a bürokrácia szabotálását legyőzve, a munkások támogatásával és a gép és a traktor segítségével megteremti a falu kollektivitását, hogy ezen keresztül emberré váljék. Az öntudatra eszmélés, a kollektív termelés glorifikálása a lencse meglátásán keresztül, ez a Generallinien.

Eisensteinnek a lencse iránti bizalma ebben a filmjében még jobban megmutatkozik. A Generallinien minden eddigi orosz filmnél erőteljesebb képeket ad (operatőr Tissé) és így igyekszik a parasztot bemutatni. Az Eisenstein és állandó munkatársa, Alexandrov által közösen alkotott Generallinien nagy újítása a beállítás új lehetőségein kívül a cselekmény kihangsúlyozása. Eisenstein korábbi filmjeinek nem volt cselekménye, csak történése. Az események egy szinte emberfölötti sorszerűség távlatában mutatkoztak meg. A filmeknek nem volt főhőse, csak hősei voltak, akiknek a sorsát, mint említettem, az egyes eseményfázisokban fejezte ki. A Generallinien nem az eseményekből, hanem az emberből, a parasztból indul ki. Kivesz egy szegény parasztasszonyt, Marfát, a sok közül és az ő cselekedetei köré építi fel a filmet.

Általában azonban, mint minden Eisenstein—Alexandrov-film, ez is inkább a részletek gazdagságával, mint szerkezeti egyöntetűségével hat. Ez a szerkezeti törés azonban Eisenstein filmelgondolásának ma még természetes következménye. Mert Eisenstein tényekkel dolgozik, nem konstruál mesét. Ezek egyvonalú egymáshozkapcsolódása akkor, amikor nem a játék uralja a filmet és mégis cselekményt ad, olyan megoldást kíván, amit ma még nem tudott megvalósítani az orosz film. A Generallinien a tények, a dokumentumok kiterjedése felé vezető út. Nem végső szó, de a cselekmény újszerű értelmezésével, a tárgyával egy fogalmat, a kollektív termelést, próbálja képekben kifejezni, hatalmas, termékenyítő lépés egy egészen újfajta szocialista filmtípus kialakulása felé, akkor, ha közben Eisenstein nem köti le saját kezeit elméletekkel, amire különben az utóbbi időben sok hajlandóságot mutat.

Éppen ezért várják annyira az ötéves terv filmjén kívül Eisen-

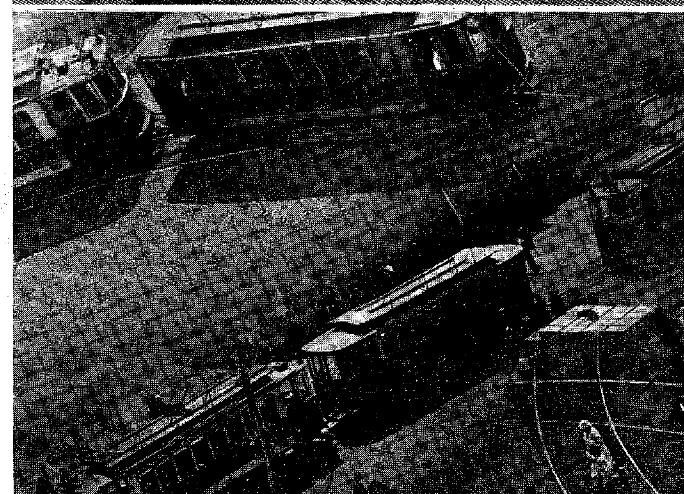
stein új mexikói filmjét, amelyet 1931-ben, amerikai ú
alkalmával, Alexandrovval és operatőrjével, Tissével, ké
szített. A film, amely a mai mexikói forrongások, a bensz
löttek életének feldolgozása mellett, a mexikói őslakossá
anyajogon alapuló társadalmát is igyekszik megmutatni,
társadalmi fejlődés, a történelmi mult és a szociális jele
dokumentumának ígérkezik.

Pudovkin.

Eisensteinnel körülbelül egyidőben kezdett dolgozni, az orosz film másik reprezentatív művésze, Pudovkin.
Pudovkin filmjeinek az alapja, Eisensteinhez hasonlóan, a szigorú realitás, de munkáiban nem az eseményeket, hanem az emberi cselekményt helyezi előtérbe. A dolgokat nem tömeggel, hanem az egyén sorsán keresztül érzékelteti. Pudovkin munkáját, Eisensteinnel ellentétben, aki a külső eseményekhez fordul, a belső emberi érzés és gondolat közvetítése jellemzi. Eisenstein intellektuális erőtől duzzadó filmjei mellett Pudovkin a lírikus, a sajátosan orosz érzelmesség kifejezője.
Egy Eisenstein-film — írja L. Moussinac — olyan, mint egy kiáltás, egy Pudovkin-film olyan, mint egy dal.
Ezt a filmművészetben eddig páratlanul gazdag l í r a i s á g o t N. Sarchi szcenáriumai segítségével, az ember sajátos beállításával és a cselekmény zenei montirozásával éri el. Pudovkin a cselekményvezetés és montírozás olyan finom formáit találta meg, amelyek a legegyszerűbben a legtöbbet nyujtják.
De ez a nemesen egyszerű és igen mélyről jövő líra Pudovkin művészetének csak egyik tulajdonsága, a másik filmjeinek kompozíciós kiegyensúlyozottsága, kerek fölépítése és harmoniája. Pudovkinra talán még nagyobb hatással volt Griffith, mint Eisensteinre. De Pudovkin sokkal inkább átértékelte a maga szempontjából az amerikai rendező eredményeit. Werthoff montázsépítésének a továbbfejlesztésével teremtette meg filmjeinek zárt egységét. Két, sőt három cselekményt is vezet egymás mellett, amelyek mérnöki precízitással futnak össze egy közös pontba. Filmjeinek végső akkordja az érzelem creszcendója, amit érzéssel teli, egyszerű, póznélküli proletárhősei fejeznek ki.
Világnézetének ezt az érzésteli kifejezését adja Gorkij regénye után készült A n y a c. filmje is, amely a cári Oroszország munkásmozgalmának klasszikus megörökítése. Olyan egyszerűen, olyan maradéktalanul, teljesen és embersége-







DZSIGA WERTHOFF



Potemkin
(Foto Prometheus)



Pudovkin:
Dzsingisz khán
(Foto Prometheus)



Harc a földért (Foto Prometheus)



Pudovkin: Anya



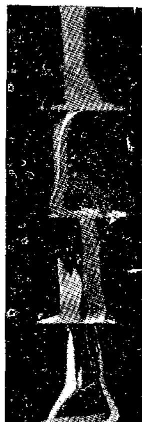
Pudovkin: Szentpétervár vége (Foto Prometheus)



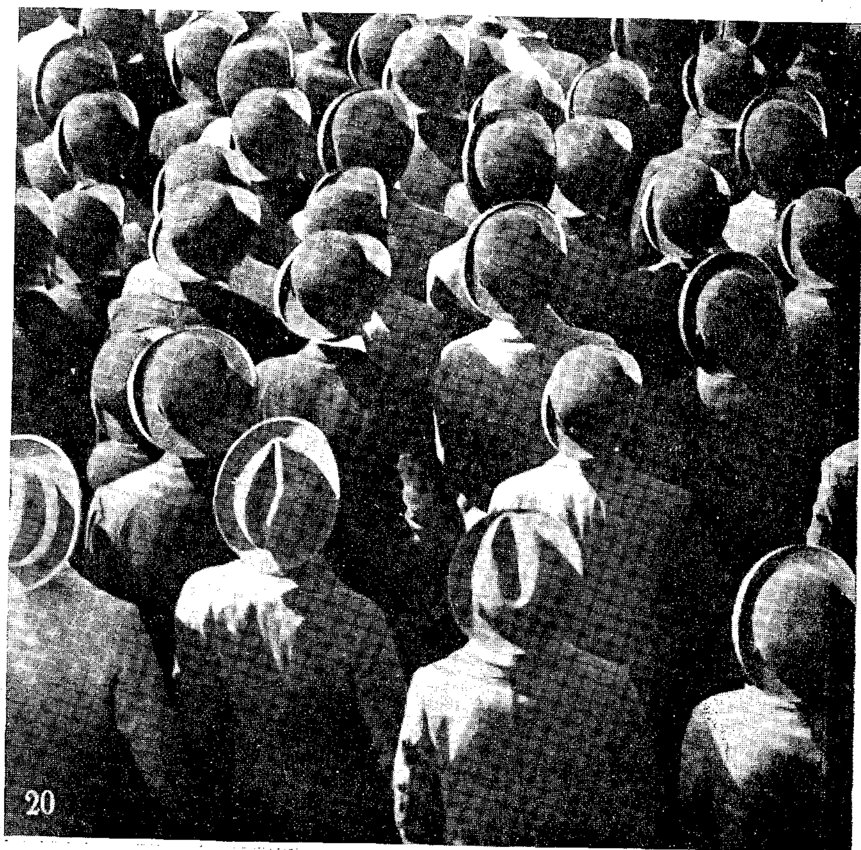
Pudovkin: Szentpétervár vége



Harc a földért (Foto Prometheus)



Man Ray. (Francia avantgarde)



Pudovkin: Szentpétervár vége (Foto Prometheus)

sen, frázismentesen, hogy abból semmit sem lehet elvenni és semmit sem lehet hozzátenni. Minden más hasonló film már csak variálása lehet ennek a technikában, fotóban (operatőr Golownja) montázsban tökéletes filmnek. És amelyet elsősorban látnivalóban gazdag tartalma miatt nehéz is szavakkal leírni.

Az Anyát követő Szentpétervár vége c. filmje, amely Eisenstein Októberéhez hasonlóan a győzedelmes forradalmat dolgozza fel, bizonyos tekintetben sokkal nagyobbszabású teljesítmény, mint az Anya.

Eisenstein mellett, aki a névtelen tömeg sorsán mutatja a forradalmat, Pudovkin itt egy trepowi paraszt- és egy munkáscsalád életén keresztül fejezi ki mondanivalóit. A parasztról, aki a háború végén, a tőzsdelázban, a nagy hajszában, a sztrájkbalépő munkások árulója lesz, s aki azután a forradalomban mindent jóvátesz. A filmben három cselekmény fut egymásmellett, amelyek között a kapcsolatot Eisensteinnál sokkal tudatosabb associációval teremti meg. A cselekmények optikai háttere is sokkal gazdagabb, mint az Anyáé, lírája is erőteljesebb, játékban pedig már egészen új eredményeket mutat fel azzal, hogy tudatosabban mellőzi a színészi produkciót, de ennek ellenére a montázs segítségével az érzelmiség eddig ismeretlen gazdagságát tudja fölmutatni alakjaiban és alakjaival, akik sohasem játszanak, hanem csak jelen vannak.

Harmadik filmje, a D z s i n g i s z k h a n, mely minden kiválósága ellenére is nagyjában már nem jelent továbblépést, inkább csak részletekben ad újat. A Szentpétervár vége című filmhez hasonló eseményeket mutat meg egy prémvadász történetében, keleten, a fehér gárda uralma alól magukat felszabadító mongolok között. A történelmi materializmust líraian felérző Dzsingisz khan egyetlen hibája talán a cselekmény túlságos elromantizálása, ami azonban Pudovkin játékelképzelésének természetes következménye.

P r o b l é m á k.

Oroszországban Eisensteinen, Werthoffon és Pudovkinon kívül számos rendező dolgozik, akiknek munkájában, ha azok nem is jelentenek fordulópontot a film fejlődésében, mert az egy Dovcsenka kivételével kevésbé tudták magukat az irodalom alól felszabadítani, a szocialista művészi ideológia, a montázs, a realizmus, a játék új eredményei mutatkoznak meg. Munkáik, esetleges hibáik mellett is, néhány kivételtől eltekintve összehasonlíthatatlanul felette ál-

lanak az európai átlagfilmeknek, mert Eisenstein, az erősen lírai Dovcsenko Pudovkinéval rokon mély orosz érzelmességének, „A föld" c. filmjének stb. hatása alatt finom és meleg emberséget, lírát tudtak kifejezni.
De az átlag orosz filmtermelés, az orosz film művészetéhez arányítva, az utolsó időben csökkent. Ennek okát Oroszországban főleg a kézirat, a színész, a rendező és az organizáció hiányával és a hangos filmmel magyarázzák.
Az organizáció és a technikai felszerelés hiányait a filmtermelés szigorú koncentrációjával akarják pótolni, amely bizonyosan egyetlen módja az orosz film fejlődésének. Egységes központi irányítás mellett a termelés költségeit is sokkal jobban lehet szabályozni, aminek az orosz film szempontjából történelmi fontossága van. Annak, hogy az orosz film nem kapitalista vállalkozás eredménye, meg vannak a maga nagy hátrányai is ma, a kétségtelenül túlsúlyban levő előnyök mellett. Előny azért, mert a film megmaradt művészi felületen, nem lett üzlet, ami az első ilyen grandiózus kísérlet a film történetében. De hátrány ez azért, mert az oroszok így ráfizetnek a filmre, sokat fizetnek rá s ha a koncentráció nem következett volna be, kénytelenek lettek volna ideológiailag is engedményeket tenni, hogy az orosz filmek elől ma még mereven elzárkózó államokba is bejussanak. De az organizációs problémákon kívül az orosz filmnek mindinkább megmutatkoznak a művészi problémái is, amivel a kézirathiányt is meg lehet magyarázni. Az orosz film sokáig megmaradt abban a témakörben, amely a forradalom első éveinek megfelelt. És így megfelelt Oroszországon kívül is. Ezeket a filmeket csak lassan váltják fel a mának megfelelő, kevésbé pathetikus, de annál tárgyilagosabb, szocialista értelemben vett tárgyilagos filmek. Ez pedig nemcsak tartalmi, hanem igen lényeges formai változást is fog maga után vonni. A film művészi lényegének újabb átértékelése szükséges. Az orosz film is fordulóponthoz ért. Ennek a változásnak a Generallinien-en kívül Viktor Turin Turksib című filmje is legszebb iránymutató bizonyítéka.
Turksib.
A Turksib a tényszerű film új lehetőségeit tárja elénk. A film a Turkesztán—szibériai vasútépítést dolgozza fel; ehhez azonban nem konstruál semmiféle mesét, anyagát szigoruan a tényszerű optikai jelenségekből építi össze. Nem elbeszél, hanem megmutat és szerkeszt. A jelenségek

egységesítésére a tények olyan összekomponálására törekszik, amely végeredményében az eredendően kulturális tartalmú filmben a szociális alkotás, a közösségérzés, a munka patetizmusa és a természet és ember küzdelme szociális meglátásának filmszerű felmagasztaláshoz jutott el, anélkül, hogy a filmbe Turin individuális momentumokat, játékot kapcsolt volna bele. A hegyek, a víz és a kiszáradt gyapotföldek, a sivatag, a tevék és a szél és a gép mint óriási erőállat: ezek a főszereplői ennek a filmnek, meg az a keserves sors, amelyben Turkesztán évszázadok óta küzd a természettel, a szárazsággal, amelyben kiszikkad a föld és hiábavaló az egész évi verejtékes munka és hiába az imádság.
A minden kultúrától elzárt szorgalmas parasztság kétségbeesetten ül a földeken és imádkozik, imádkozik. De az égen semmi felhő nem mutatkozik, már a kutakban is alig csörgedez valami kis víz. És ha a hófödte hegyekről meg is indul az ár, az csak a gabonának elég, az értékes gyapotra már nem jut. Holott a szomszédos Szibériának óriási gabonafölöslegei vannak, amivel elláthatná Turkesztánt, hogy az csak gyapottal foglalkozhasson. Ezért kell a vasút.
És egy napon megjelenik a kultúrától elmaradt földön a repülőgép és az autó, mérnökök felmérik a földet, megindul a vasút építése. Félmeztelen emberek s óriási gépek, élükön egy hatalmas kotrógéppel, lázasan túrják a földet s a vasút elragadó tempóban épül napról-napra a sivatagon keresztül, ahol a számum eddig lekapta Turkesztán kincsét a tevék hátáról, amikor az állatokról lenyírt gyapjút a városba akarták szállítani.
Ebben a filmben, mely Turkesztán lakosságának életét tiszta képszerűséggel mutatja meg, az abszolút vizualitáson kívül a ritmus az igazi hatóerő. A tényszerű események ritmikus egybeszerelése, a montázs felfokozása teszi élményszerűvé ezt a filmet, amelynek így igazi nagysága abban a gondolati és lelki telítettségben van, amelyet teljes egészében nem is a képekben, hanem a montázson keresztül a mozgásban a képek között érzünk.
A Turksib útmutatás a dokumentáris, tényszerű film felé. Bizonyíték arra, hogy a mát a filmben csak ezen az úton lehet maradéktalanul kifejezni és bizonyíték arra, hogy ez az új, tényszerű film lesz a hangosfilm formája is.

Az orosz hangosfilm.

Az európai-amerikai film, a hangosfilmet közvetlenül megelőzően, mondanivalóinak hiánya miatt, súlyos válságba jutott. Ezt a válságot a hangosfilm technikai szenzációja csak rövid időre enyhítette. A film lefényképezett színpad lett, amelyről kiderült, hogy még kevésbé vannak mondanivalói, mint a némafilmnek, amelyet legalább nem zavart az ostoba fecsegés, s amely nemzetközi volt.

A hangosfilm kialakulása új helyzet elé állította az orosz filmet is. Ugy látszott, hogy a Turksibbal meginduló fejlődés letörik. S bár az ötéves tervben a hangosfilm kiépítése is elő van jegyezve, 1931-ig csak a hangosfilm kísérletezésekig jutottak el (Moszkvában eddig az időpontig alig egy pár hangosmozgó volt). Az állami tröszt (Sojuskino) azonban 1931-re 50 új hangosfilm előállítását és 1500 mozgónak hangos készülékkel való felszerelését határozta el.

Az orosz hangosfilmek kialakulását az orosz optikai felfogás akadályozza, mert az oroszok a hangot csak mint kiegészítő eszközt akarják felhasználni. Az új orosz hangosfilmek („Pjatiletka" rend. Room, „A néma" rend. Raismann, „Az egyetlen" rend. Kosinev és Trauberg, „A falu" rend. Kopalin stb., stb.), amelyeknek alig 1—2%-a jut majd el Európába, inkább csak zenével szinkronizált filmek s ha bizonyos is az, hogy a filmek egy nagy hányada gyengébben sikerült, ebben a pillanatban itt nem az a fontos, hogy az ötéves tervben milyen számszerű eredményeket értek el s hogy ezekből mennyi áll a legmagasabb fokon. Az oroszok a maguk kezdetleges eszközeikkel megmutatták a némafilm új útját, ugyanez az eset a hangosfimnél is. Az első két Európába került hangosfilm bemutatása során kiderült, hogy mondanivalóik vannak s ezt az európai-amerikai nívón álló technikával tudták kifejezni úgy, hogy a két film ismét iránymutatás a jövő felé.

D s i g a W e r t h o f f „E n t h u s i a s m u s" c. hangosfilmje avantgarde munka. Az álló és mozgó gépek, az építés, a menetelő, dolgozó, éneklő munkáscsapatok, asszonyok, férfiak, gyerekek, szerszámok montázsával az elragadtatás érzésének a kifejeződése. Az ötéves terv filmje azonban, mint Werthoff minden munkája, mese nélküli, erősen koncentrált gondolati és vizuális kapcsolatai a nagyközönség előtt felfoghatatlanok, a film hangmontázsa így megint befelé, a film további fejlődésére fog hatni.

N i k o l a i E k k: „U t a z é l e t b e" c. hangosfilmje az orosz árvagyerekekkel foglalkozik, akik a forradalmak és ellenforradalmak után ezerszámra kallódtak a városokban s úgy látszott, nincs erő, amely züllésüknek útját állhatná. Később persze rájuk is sor került s a film a gyerekek nyomorát szinte kolportázsszerűen túlozva, megmutatja nevelésük módját. A razzián elfogott, nőt, kokaint és dohányt követelő gyerekeket a menhelyen egy orvos veszi kezelésbe, aki a modern pedagógia eszközeivel, játékvonatokkal, a munka szépségeinek a felmutatásával, erőszak nélkül szereli le ellenállásukat, hozza bennük felszínre emberi jótulajdonságaikat és vezeti el őket a közösséghez.

A film szinte kompozíció nélküli riportázs, de rendezői gazdagsága és egyszerűen alkalmazkodó hangtechnikája, az egyén és a közösség küzdelmeinek lirikus, balladaszerű beállítása, megint felülmúlja az európai-amerikai filmeket. Berlinben a bemutató mozgóban állandó viták követték az előadást. A vitákat egy-egy író, pedagógus, publicista, orvos vezette a közönség élénk részvétele mellett. Az árvagyerekek sorsa, amelyet az oroszellenes propaganda igyekezett mindenkor kihasználni, általános kultúrkérdéssé tágult s amit eddig a rendszer ellen akartak beállítani, az a filmen keresztül a rendszer melletti propagandává változott át, anélkül, hogy a tényeket meg kellett volna hamisítani.

Mert az orosz hangosfilm is belső lényegében erősen közeledik ahhoz a formához, amely a valóságot olyan színesen tudja feldolgozni, hogy a tények a nézőt megerősítsék és felemeljék és ezzel a szórakozás kérdését is megoldják. Az orosz dokumentáris film így kilép a művészet elszigetelt helyzetéből és belenő a mindennapi életbe.

A dokumentáris film.

Európai és amerikai viszonylatban ebből a szempontból kell értékelni az orosz filmet. Az orosz film nem fedezte fel a filmet, hanem úgy tartalomban, mint formában korszerűen továbbfejlesztette annak belső és külső erőit. (Az oroszok pld. maguk is elismerik, hogy mit tanultak Amerikától és Európától.) De az orosz film t é m á b a n sem mond mindig újat a mi részünkre. Az agyontechnizált Amerikában pld. a traktor nem mozgatja meg úgy a nézőt, mint Oroszországban. Amerika és Európa részére nem mondhat sokat egy olyan film, amely egy vasútépítést dolgoz fel, ellenben so-

kat mondhat már egy olyan film, amely pld. a kávé tengerbe-süllyesztését, az eladatlan élelmiszerkészleteket és a nagyvárosok és falvak nélkülözéseit mutatja meg. Ezer és ezer ilyen, Oroszország és a többi országok természeti, technikai, kulturális stb. különbségéből adódó momentumot lehetne, a társadalmi különbségeken kívül felsorolni s éppen ezért az orosz filmnek forradalmi szellemét kell nézni. Európa-Amerika szemponjtából az orosz film társadalmi szerepe, a tömeg, a szociális osztályküzdelemnek és emberi tények kihangsúlyozása, határozott szocialista meggyőződése, elragadtatása, a film filmszerűségének az elmélyítése az a nagy munka, amelyet az orosz film elvégzett és amellyel a jövő felé mutat. Az orosz film bebizonyította azt, hogy a film mai válságát csak I. a mai gazdasági béklyók levetése, II. a film esztétikáját meghatározó tömegkapcsolatok elmélyítése és III. a mai filmtéma leépítése oldhatja meg. Az orosz film rámutatott arra, hogy a film hallatlan elkapitalizálódása mellett, az európai-amerikai filmválság okát abban az ellentétben kell keresni, amely a film eszközei és mai mondanivalói között fennállanak. A filmben, a tömegművészeti lehetőségek és a vizuális dokumentumok kifejezésére alkalmas technikai erők ellentétbe kerültek a mai film meseformájával és individuális, korszerűtlen és a tömeggel ellentétes ideológiájával.

A filmművészet eddigi útja sorozatos küzdelem olyan idegen behatások ellen, amelyek ennek a technikából született és a legfinomabb érzelmeket is kifejezhető új művészetnek az útját állották. Asta Nilsen, Lubitsch, Murnau, Pabst, Abel Gance, Raoul Walsh, sok mással együtt állandóan fejlesztik a film lehetőségeit, tökéletesítik technikáját, s igyekeznek a filmet önmagában közel vinni. Az úgynevezett amerikai cowboy-filmekben jelenik meg először a film szabad mozgása, a burleszkben, s különösen Chaplin mindent tagadásában az orosz filmet megelőző korszak szociális légköre, mindennap újabb és újabb eredmények s mégis a film nagy általánosságában ellaposodik, amelynek az üzleti érdekek befolyásán kívül, az oka az, hogy a film gyorsan tovamozgó képeiben irodalmi jellegű meséket akart feldolgozni, amelynek gátló erejét a film művészei sohasem tudták legyűrni s így az átlagfilmet némi joggal nevezte el egy francia író: a butítás mechanizmusának.

Ma már azonban éppen az avantgarde eredményeivel felgazdagodott orosz film után elérkeztünk odáig, hogy a

filmről, mint önálló művészetről beszéljünk. A lencse közvetlenül az élet jelenségeihez fordulhat, nincs szüksége közvetítő irodalomra, amely a lencse és a valóság közé áll. A film témája és annak formája, önmagából a filmből alakítható ki. Rájöttünk arra, hogy a valóság a filmben csak a lencse szabad kitárulkozásán keresztül mutatkozhatik meg.

A film a szemhez szól, a film a mozgó sík összebnyomását adja. Olyan anyagot, amely elsődlegesen nem a látnivalóban fejeződik ki, a film nem használhat.

A film nem elbeszél, hanem kijelent, megmutat. A film csak képben és mozgásban látható jelenségeket adhat vissza, egy világnézet által meghatározott optikai összefüggésben.

A filmben a művészet a jelenségek meglátásában, azok beállításában és összefüggésük érzékeltetésében van. A képek tartalmát tehát nem egy a filmtől idegen téma szabja meg, hanem a film mondanivalója a képek tartalmából adódik s így a filmnek csak a világképet és a benne élő ember gazdasági, szociális, osztály, érzelmi stb. viszonyát, mint dokumentumot lehet a néző elé vinni.

Az orosz film mutatja azt, hogy a filmnek mindinkább el kell térni a színpadi drámától, vagy a novellisztikus irodalmi felépítéstől; ez megmarad a beszélőfilm részére s a film mindinkább az élő, mozgásukban, fotografikus beállításukban ható és a dolgokat új viszonylatban kifejező korszerű dokumentumok, a szocialista társadalmi ideálnak megfelelő, szociális összefüggéseket feltáró tényszerű film felé halad, amelyet az oroszokon kívül, néhány avantgarde-film, Piel, Jutzi, Zille német proletárfestő emlékére készített, „Mutter Krausen fahrt ins Glück" és Ivens hollandi avantgardista munkafilmjei reprezentálnak, nem végleges formában, hanem alapelgondolásukban.

Bizonyos azonban, hogy ma már az orosz film igazi lényegére sem a tegnapi játékfilm, hanem a tiszta dokumentáris munkák jellemzők, amelyek egyszerűen tényeket mutatnak fel. Ez van és mindez így van. Ez a tényszerű dokumentáris film, tömegszerűségét, mondanivalóinak szociális anyagával, korszerűségével és azzal a kapcsolattal fejezi ki, amelynek a film és tömeg között fenn kell állani. Tárgyilagossága nem egyenlő, az állásfoglalás elől menekülő polgári tárgyilagossággal. A dokumentáris film állást foglal s így anyaga nem a riportázs módszereivel (mint néhány új német

beszélőfilm, Dreyfus, 1914 stb.), hanem a művészet eszközeivel van feldolgozva. De kifejező lehetőségeit mindig a film technikáján belül keresi s hogy így is milyen eredményeket érhet el a lencsével, anélkül, hogy irodalmi mesére lenne szüksége, azt a

beállítás is bizonyítja. Az orosz film a maga szociális mondanivalóinak a kifejezésére mindig megkereste azt a pontot, amelyről nézve a kép, túl a naturalizmuson, a legjellemzőbb volt s amelyen túl az egyszerű filmkép nem reprodukció és önmagával való esztétizálás, hanem a l k o t á s lett. Az oroszok pld. az alulról való fényképezéssel valamely dolognak (épületek, szobrok, alakok, cári rendőrök stb.) nagyságát, túltengését, brutalitását, jelentőségét fejezték ki. A felülről való fényképezéssel a dolgok kicsiségét, tömegi jellegét, a tömeg erejét, vagy mechanizmusát érzékeltették. A beállításnak ezek a lehetőségei mutatnak rá a film esztétikájától szinte elválaszthatatlan szociális vonatkozásaira, mert a beállítást a valóságérzet elmélyítésére lehet felhasználni, akkor, ha tudomásul vesszük, hogy a filmfelvevőgép lencséje m á s k é p p e n látja a dolgokat. A beállításban feltárulkozhatnak a mindennapi jelenségek, a dolgok szépsége és jelentősége és a társadalmi szerepük is. A beállítás kiemelheti az embert a maga szűk, kistávlatú környezetéből és az osztály nagy szociális közösségébe helyezheti, megmutathatja a társadalommal való kapcsolatait és ellentéteit, a z e g é s s z e l v a l ó v i s z o n y á t.

De nemcsak a beállítás, hanem a lencsének már említett összes korlátaiból is lehetővé válik, a néző irányítása mellett, annak felemelése, anélkül, hogy a valóságot meg kellene hamisítani. M i n d e n f i l m a n n y i t é r, a m e n n y i t m e g i s m e r t e t v e l e m a v i l á g l e f é n y k é p e z h e t ő j e l e n s é g e i b ő l, amennyit meg tudunk láttatni a lencsével. Miután azonban a jelenségek sohasem önmagukban, hanem egymással való kapcsolataikban adják a valóságot, a dokumentumok szempontjából, nemcsak a lencse meglátásai, hanem azok egymásutánja is fontos lesz. A film folytonosságában fejeződik ki a film érzelmisége és valóságtartalma is.

Granovszky: „Az élet dala" c. filmjében a maga tárgyszerűségében fotografál le egy operációt, amelyet nem megjátszanak, hanem végigcsinálnak és én még kevés ilyen megrázó drámát láttam, mint ez a szakszerűen lefolytatott műtét. Mégis az egészet agyonüti a film szelleme, amint-

hogy pld. egy munkás életét a legtisztább valóságában fényképezhetem az egyes képekben, életének igazi valósága mégis csak a társadalomhoz való viszonyában mutatkozik meg, ezt pedig a képek egymásutánjában lehet kifejezni. A f i l m t e h á t n e m k o r l á t o z ó d h a t i k c s a k a j á t é k r a, d e s e m m i f é l e k é p p e n n e m h a g y h a t j a f i g y e l m e n k í v ü l a z é r z ő, c s e l e k v ő, a l a k í t ó e m b e r t. A film művészete az ember és az élet viszonyának a felfedésében van. Ez a látás a film erőit egy világnézeti szempontnak veti alá s más értelmet ad a film technikai eszközeinek is akkor, ha felfedi a

film dialektikájának a törvényeit.

Az eddigi irodalmi gyökerű filmeknek általában csak cselekményük volt, amelyekben két cselekvőtípust lehet megkülönböztetni: az amerikait és az oroszt.

Az amerikai filmcselekmény a kalandorfilmből nőtt ki. Hősei típusok, a mai uralkodó osztály feudális jellemvonásokkal telített típusai. Cselekedeteit a szexualitás, az individuális hatalmi vágy és a pénzvágy irányítja.

Az orosz film kollektív jellemű, emberségét szociális ellentéteken keresztül kifejező típusának a cselekvését a proletáriátus osztályharca, vagy általában nagy szociális érzések irányítják.

Mindez a játékon keresztül mutatkozik meg mindkét filmtípusban. Azonban a cselekményre épített filmben, amely különben mindig magyarázatra szorul, a m a g y a r á z a t e l l e n é r e s e m l á t o m e l é g t i s z t á n a c s e l e k v é s e r e d ő j é t, o k á t, n e m l á t o m o p t i k a i l a g a t a l a j á t, v o n a t k o z á s a i t, ö s s z e f ü g g é s e i t, a z é l e t e g é s z é r e g y a k o r o l t h a t á s á t. Ez a film exponálja a helyzetet, amelyben a film szereplői a film elején vannak, aztán már csak a cselekményt látjuk különállóan, mindentől függetlenül, anélkül, hogy egy pillanatra is éreznők, hogy ez a cselekmény valamiben benne él, önmagán kívül az élet egészéhez is van valami köze.

Az önmagában álló cselekmény a kapitalista filmben a sztárkultuszhoz, az orosz, mint pld. a nálunk is bemutatott Dzsingisz khánban, addig a pontig vezetett, amelyen túl már nem mehet a film, ha nem akar az esztétizálás, vagy a romantika zsákuccájába kerülni. Aminthogy ezt a filmet is Pudovkin zsenialitása mentette meg ettől, azzal, hogy a végsőkig fokozott cselekményt a film végén, a személytelen viharban

oldotta fel. Pudovkin érezte, hogy emberi játékkal nem lehet befejezni a filmet.

Általában a cselekményre épített filmeknek nem volt történésük. A levegőben lógtak és nem a filmfelvevőgép átfogó lehetőségein, hanem csak a korlátolt emberi szemen keresztül látták a dolgokat. Történést csak az avantgardefilmek adtak.

De az avantgarde-filmek történései megelégedtek a formák, alakok önmagáért való változásainak a megmutatásával és így nem sok vonatkozásuk volt a szociális valósággal. Dolgok jöttek elénk ezekben a filmekben, mintegy önmaguk mechanizmusában, események bontakoztak ki összefogva bennük, anélkül, hogy éreztük volna, hogy mindebbe, ami előttünk lejátszódik, az embernek is van valami befolyása. Azt lehetne mondani, megelégedtek azzal, hogy a dolgokat megmutatták, de hogy azok hogyan, miképpen alakulnak, milyen kapcsolatban állanak velünk, azzal nem törődtek. A később már orosz hatásból született szociális tartalommal telített avantgarde-filmek (Rutman: A nagyváros szimfóniája) sem változtatták meg a történés karakterét. Így a csak történésre építő film éppen olyan hiányosan egyoldalú lett, mint a másik.

Történés és cselekmény nem ugyanaz. Ellentétük mégis elválaszthatatlan egymástól. Az életnek van története, az életben van cselekmény.

A történés valamilyen egyensúlyállapot megváltozása, illetve állandó változása. A történés maga az élet egésze, amely sohasem szűnő mozgásban igyekszik megmaradását biztosítani. A történésben mindig van valami emberfeletti, valami, ami tőlünk független. Amellett a történés (amely természeti jellegű, földrengés, áradás stb. is lehet) összefogja a dolgokat, általánosít. Ebben az összefogásban mutatkozik meg az életnek az az egyensúlyállapota, amelyben az ember él, amely a szükségleteket létrehozza s amely a termelési és társadalmi formákat is kialakítja.

A cselekmény az a tevékenység, amely egy meghatározott célból vagy egy bizonyos egyensúlyállapot létrehozására, vagy annak megváltoztatására törekszik. A cselekmény, szemben a történéssel, konkretizál, a jelenlévő cselekmény a rész, amely mindig egyéniségen (akár egy személy, akár tömeg) keresztül jut kifejezésre. A történés nagy egységek mozgása, a cselekmény különállást jelent. A cselekménynél a cselekvő kiemelkedik az általánosból, anélkül azonban, hogy attól elszakadna.

A történés a cselekmények összetevődéséből formálódik ki. A cselekményt pedig a történés alakítja. A cselekmények azután formálóan visszahatnak a történésre, amely ebben a visszahatásban állandóan új cselekményt hoz létre.

Sem a cselekmény, sem a történés nincsen önmagában elhatárolva az életben, nem lehetnek tehát elhatárolva a filmben sem. A film, mint az avantgarde-filmek és a játékfilmek mutatják, technikájukban mind a kettőt ki tudják fejezni.

A történés és cselekmény dialektikája a látható dokumentumok megmutatására kényszeríti a filmet, mert csak így tudja a cselekvést megindokolni, az ember kapcsolatait feltárni, a néző és a film között a szoros viszonyt megteremteni. Mert ebben a viszonylatban a tömegek helyzete tudatosítva van, miután látják azt, hogy bizonyos jelenségek hogyan hatnak, mi a szerepük és látják azt is, hogy a dolgok hatása alatt az ember hogyan él és cselekszik. Ennek a szükségnek megfelelően kell kialakulni a film dramaturgiájának is.

A dokumentáris film jelenségeket visz a néző elé, amely a filmben a történést hangsúlyozza ki. Ezt a történésszerű alapjelleget nem szabad a cselekménynek megváltoztatni, mert a világkép csak a történésen keresztül mutatkozhatik meg. A cselekmény ebben a filmben nem játék, hanem az az optikai vezérfonal, amely a dokumentáris jelenségeket összekapcsolja.

Ehhez hasonlóan van felépítve Turin Turksib c. filmje is. Turksib az első kísérlet, amelyben a történés (Turkesztánia helyzete) és a cselekmény (a vasútépítés) ebben a dialektikus összefüggésben mutatkozik meg. (A vasútépítés az ország helyzetéből adódó szükségszerűség, amely vasút, amikor felépül, az ország helyzetét is megváltoztatja.)

A cselekményt tehát egy történés keretébe kell helyezni, a történésből kell kiindulni, mert elsődlegesen ez alakítja a cselekményt, ez adja a cselekmény keretét. A történés nem kerek lezárt forma a filmben. A dokumentáris film az életet adja, annak pedig nincs kezdete és vége, az élet folyton alakul. A dokumentáris film az életnek egy bizonyos ponton, egy bizonyos helyen, bizonyos dolgokon keresztül kialakult formáját ragadja ki és mutatja meg a nézőnek mint alapot, amelyből a cselekmény ki fog nőni. (Amikor pld.

egy bizonyos gyárban dolgozó munkások életét dolgozza fel a film, ennek a gyárnak állandóan jelen kell lenni a maga szerepében, munkájában stb., mint olyan tényezőnek, amely a munkások életét közvetlenül alakítja.) Mert a történés nemcsak kezdete a filmnek, hanem egy bizonyos helyzet, amely a cselekményt elindítja, ez a film alapja, erre épül a film, annak tehát állandóan jelen kell lenni. Ebben a filmben a cselekmény, akár egyéni, akár tömegi, mindig az egészhez viszonyítva mutatkozik meg, még akkor is, ha szerelmi problémákkal foglalkozik. A cselekménynek tehát állandóan változni kell a történéssel, amely filmszerűen, egy pontos szabályok közé nem szorítható szintézisben mutatkozik meg.

Az eddigi film a beállításban felfedezte előttünk a dolgok arcát, ebben alkotott újat. A történés és a cselekmény dialektikus szintézisében fel fogja fedezni az életet, alakulásában, változásában. A mozgás művészete a film, találkozik az élet lényegével: a mozgással.

„Minden alkotás harc", írta Eisenstein egy új, alakuló orosz filmtípusról. Az új film a logika és érzés ellentéteinek dialektikus harcából akar kiépülni. A tudományt és a művészetet nem akarjuk többé spekulatív nézőpontból ellentétbe állítani. A tudománynak vissza kell adni az érzékenységét, intellektuális folyamatának a tüzét és a szenvedélyt. Az elvont gondolatok folyamatát bele kell vetni a gyakorlati aktivitás sistergő tüzébe. A spekuláció kiherélt képzeteinek újból csatlakozni kell az élő és érzékeny forma gazdagságához és bőségéhez. Egyedül a film teheti meg, hogy az érzelmek és az intellektus közötti ellentétet lerombolja. Ez a film nem az epizódok, vagy anekdóták, hanem a fogalmak filmje lesz. Témában nem részleges eseteket ad általánosításokkal, hanem magának a koncepcionális rendszernek (marxizmus) filozófiai kifejezésére törekszik." Az értelem és érzelem dialektikáját azonban formailag csak a történés és a cselekmény dialektikáján keresztül lehet kifejezni úgy, hogy a filmből ne teoretikus programatosság, hanem az élet forrósága, harca, lüktetése, érzéstelisége, egy új embertípus kollektív éposza áradjon ki. Igen, ez a film a fogalmak filmje lesz. Uj mondanivalók filmje, amely lehetővé teszi azt, hogy a filmmel egészen új, általános érvényű, eddig még kifejezhetetlen gondolatokat lehessen közölni a szem útján.

Csak éppen ennek a filmtípusnak, a maga alkotó tendenciáinak elmélyítésére fel kell használni a

hangot.

A hang felhasználása alig sejthető távlatot tud majd adni a filmnek, ha a film visszatér eredendő lényegéhez, az optikához. Vannak, akik azt állítják, hogy a hang fel fogja részünkre fedezni a világ eddig ismeretlen zaját, az élet ismeretlen hangját. Ezek a lehetőségek tényleg megvannak a hangos filmben. Az élet hangját le lehet fényképezni. Nem hangszereken keresztül, hanem igazi valóságukban jönnek el hozzánk a hangok. Mégis ez önmagában, a film szempontjából nem elég. Ez csak egyelőre lehetőség, nem alkotás. Mert ha a filmben csak úgy kapjuk a képeket, hogy lássuk is, honnét jön a hang, akkor a kép illusztráció, unalmas naturalizmus lesz, olyan, mint a mai hangosfilm, amelyben a hang mindig pontosan igyekszik kifejezni a képtartalmat és ezzel a filmet leszürkíti.

A mai hangosfilmben a hang tévesen értelmezett zenekíséret. A hangosfilm alkotólehetőségeinek a kihasználásra a filmzene helyes értelmezéséből kell kiindulni. A zenére ugyanis nem azért volt és van szükség a filmben, mintha a film önmagában nem lenne teljes. Hanem azért, mert az emberi érzékszervek sohasem működnek egyedül, mindig egymás kiegészítésére törekednek. Az ízlelés együtt jár a tapintással, s a szaglás az ízleléssel, a látás a hallással. A filmben szükség volt a zenére, hogy azzal az ellentéttel, amely a fül és a szem között van, a zene a látást kiegészítse és így a film vizualitását elmélyítse. (King: Halleluja, Pabst: Nyugati front, Sternberg: Kék angyal, Ozep: Karamazov, René Clair stb. hangosfilmjei is ebben az irányban keresték a hangosfilm új lehetőségeit.) A hangosfilmnek is ebből a törvényszerűségből kell kiindulni. A hangosfilmben a hangnak sem témában, sem ritmusban nem kell a kép témáját aláfesteni. Az akkusztika és az optika ellentéteiből kell a kettő együtthatását megteremteni.

A hang és a kép együtthatása, mint azt már az oroszok és sokan mások is kezdik sejteni, a színkrónizációból születik meg. A hangosfilmben a kép ellenpólusaként kell kezelni és felhasználni a hangot. Mennyire más lesz a kép és a hang drámai ereje, ha pld. egy szobában lejátszódó jelenettel kapcsolatban, nem a szoba, hanem az ucca zaját, a gyárszirénák búgását stb. halljuk. A templomban imádkozók képével együtt nem az orgonát, hanem lövése-

ket, kaszakövek csengését stb. hallunk. Beláthatatlan gazdagságban lehet így a képet és a hangot variálni, amelynél csak egy a fontos, az, hogy a hangoknak az egész film mondanivalójával összefüggésben kell állani. (Egy sztrájktanyán pld. elgondolkodva ülnek a munkások. A képpel együtt katonaság menetelését lehet hallani. Ez azonban csak úgy hat teljesen, ha nekünk előzően már tudomásunk van arról, hogy a sztrájktanya felé katonaság közeledik.)
Ugyanígy fel lehet használni az emberi és állati hangokat is. Egy kiáltás, egy sikoly, mormogás, sírás, éneklés, sóhajtás, nyögés, üvöltés, kacagás ésatöbbi, mind hatalmas lökőerőt jelentenek a filmben, amelyeknek egy más zajjal való összekopirozása a végsőkig mélyítheti a drámai feszültséget. (Pld. egy nagyüzem irodájában ül az igazgató, a képpel együtt hallani a gőzgép lihegő hangját, amelybe egyszerre felcsendül egy sikoltás, aztán megint csak a gép búgása hallatszik.)
Ugyanakkor azonban ezt az ellentétet a filmritmus szabályozására is fel lehet használni. A ritmuskülönbség kihasználása új időfogalmak, új mozgásérzetek kibontakozását teszi lehetővé. A hangtempónak nem kell a képváltozás tempójához alkalmazkodni. A hangnak nem kell a képpel együtt változni. Gyorsmozgású képekkel egyidejűleg is lehet fokozni a hang ritmusát. (Pld. egy süllyedő hajó vad pánikjában, a távirda leadógépének egyhangú segélykérése hallatszik.) De fordítva is lehet ez. Lassú, vagy egyáltalában nem mozgó alakokkal egyidejűleg fel lehet fokozni a hang ritmusát. Ugyanígy több gyorsan változó képen át lehet ugyanazt a hangot, ugyanabban a ritmusban adni és fordítva. Egy képpel egyidejűleg meg lehet változtatni a hangritmust és a hangtartalmat.
Miután a hangosfilmben is a kép az elsődleges tényező, a hangot a képpel kell társítani, mert ezzel a hangasszociációval egészül ki a kép.
A hangot nem lehet beállítani, csak erősíteni, vagy gyöngíteni lehet, a hang akárhonnét veszem fel, ugyanúgy hangzik. A hang térillúziót ad. Az ellentétben a kép a hanggal mintegy utal valamire. A hang és a kép különbözősége így új összefüggések kifejezését teszi lehetővé, amely sokkal több már, mint a világ zajainak a felfedezése. Ebben az összefüggésben kapcsolatok támadnak, a dolgok egészen finom vonatkozásait érzékeltethetjük, a már önmagában is képzettársító montázs segítségével.

A hang és a kép, az optika és az akkusztika ellentéteken nyugvó együtthatásának a megkomponálása lesz a megszületendő dokumentáris hangosfilm igazi művészete.

A kultúrfilm

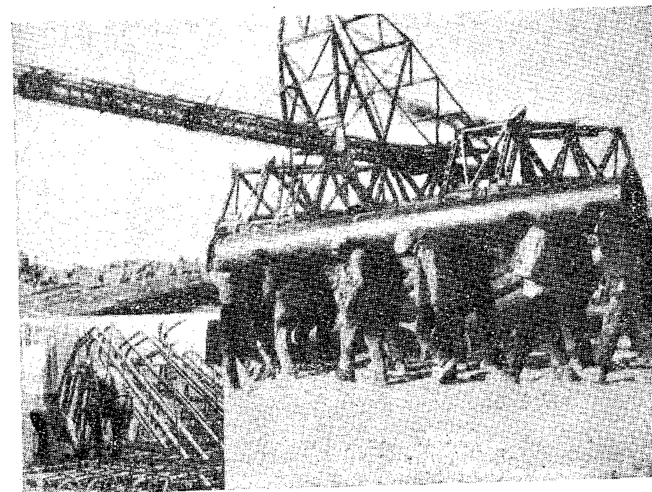
ma már ugyanolyan fontos tényező, mint a művészi film. Adottságainál fogva, a tömegkultúra egyik legfontosabb tényezője lehetne, amire a film egész technikája s különösen a lassított felvétel és a dolgok felnagyításának a lehetősége predesztinálja. S hogy Oroszországon kívül még sincs kellően kihasználva, ennek éppen úgy szociális és szerkesztésbeli okai vannak, mint a művészi filmnek, amely legjobban a híradónál és az úgynevezett expedíciós-filmeknél mutatkozik meg, amelyek teljes egészében megmutatják azt, hogy a kapitalizmus üzleti szempontjai hová viszik ezt a filmtípust is, amelyben csak egészen kivételesen akadnak olyan munkák, mint pld. a Byrd expedíció, a Chang, a Moana, a Nanuk az eszkimó stb.
A híradó tudatosan érdektelen képei mellett csak főúri szórakozások, királyi látogatások és egyházi események kapnak helyet, ellenben kiszorul minden, ami a világeseményeket szociálisan és kulturálisan jellemzi. Ugyanígy az expedíciósfilm, amelynek a célja nem a tanítás, hanem az, hogy a nézőket az idegen környezettel elszórakoztassa s így természetes, hogy a felületen mozog s egy földrész természeti viszonyai mellett sohasem mutat rá annak társadalmi szerkezetére is. Természetes, hogy pld. az Afrikafilmeknél a négereket, vagy mint játékos gyerekeket, vagy a fehér imperializmus érdekében mint vérengző vadakat állítja be. Arról azonban, hogy a gyarmatokon a négerek ma már munkások is s a fehér ültetvények robotosai, ez a filmtípus sohasem beszél. Általában a kultúrfilm igen kevés kérdést dolgoz fel, szűk körben mozog, főleg az expedíciósfilmekre szorítkozik, ami azután ismétlésre, sematizálásra és érdektelenségre kényszerítik a kultúrfilmet, amely mindeddig nem találta meg azt a formát, amelynek a keretei között a legteljesebben végezhetné el tanító munkáját.
Hogy ez a tömegekhez legjobban hozzáférkőző forma kialakulhasson, a kultúrfilmet szigorúan el kell választani a másik filmtől. A kultúrfilm ismereteket közöl, nincsen cselekménye, csak történése van és ami a legfontosabb, a kultúrfilm a filmnek a reproduktív jellegét használja ki. Egy kérdést mozgó képekkel illusztrál, képpel magyaráz meg.
De a kultúrfilmnek már mondanivalójában kulturálisnak, ok-



tató tendenciájúnak kell lenni, de a képek szépségére, a feliratok elhelyezésére stb.-re is vigyázni kell.
Ez azonban a szerkesztés egyik része. A másik kérdés az, hogy miképpen tudja a film a nézők figyelmét a témára felhívni, hogyan tudja a figyelmet érdeklődéssé változtatni és azt nemcsak megtartani, hanem állandóan fokozni? Mindezt eddig a kultúrfilm nem oldotta meg s nem is oldhatja meg, amíg a filmben nem a dokumentumok kerülnek előtérbe. A dokumentáris kultúrfilmnél önkéntelenül kialakul a kultúrfilm szerkezeti felépítésének törvényszerűsége. Világos lesz az, hogy a kultúrfilmben a dolgokat először abban a formában kell szép képekben megmutatni, ahogyan azt a liakus néző a maga ismeretlenségében, az életben látja. Ugyanekkor a hang segítségével ki kell mutatni a feldolgozott kérdésnek a mindennapi életre gyakorolt hatását. Az ismeretlenség és a dolgoknak a mindennapi életre gyakorolt hatása közötti ellentétre már fel kell figyelni. Hiszen a dolgokkal mindennapi életünkben találkozunk. A rendezőtől függ, hogy minden után a néző azt kérdezze, mi az, ami így van jelen és így hat és életemben, ezt és ezt végzi el az én tudtomon kívül? Mikor a dolgoknak a mindennapi életben elfoglalt szerepét sokoldalúan megmutatták, akkor egy bizonyos ponton meg lehet kezdeni a kérdés kidolgozását. Ennek a pontnak a kiválasztása a kultúrfilm rendezésének a titka. Mert innét kezdve, lépésről lépésre közeledhetünk a kérdés teljes kidolgozásáig, mindaddig, amíg a kérdés abban a formában nem mutatkozik meg, mint a film Szuggesztív felépítésnél nincs szükség arra, hogy a kultúrfilmet valamilyen zárt mesekeretbe helyezzék. A mese elveszi a kultúrfilm élét, holott a mesenélküliséget a szuggesztivitással és a hanggal pótolni lehet. Csak éppen a hangot itt nem ellentétesen, hanem a képpel szinkronizálva kell felhasználni. (Ha látok egy gépet, hallani is akarom.) Csak így lehet a kultúrfilm is az az eszköz, amely az orosz filmhez hasonlóan, a tömegek életét felgazdagítja, akkor, ha a proletáriátusnak lesz ereje ahhoz, hogy az érdekeivel ellentétes fimet elutasítsa és a film értékeit a maga részére felhasználja.






Ivens (holland avantgarde)



Piel Jutzi (Foto Prometheus)

A DOKUMENTÁRIS FILM

HANGOS-FILM



P a b s t : Nyugati front (Foto Nero-film)





K i n g V.: Halleluja (Foto Metro)

HANGOS FILM



Nikolai Ekk: UT AZ ÉLETBE. (Foto: Unionbild, Berlin)

Montázs: Lengyel Lajos



GRÓ LAJOS

AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET

